

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
«ХАРЬКОВСКИЙ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ»

Ю. А. РОМАНОВ

**АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ
«ПОДПОЛЬНОГО» ГЕРОЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Харьков
НТУ «ХПИ»
Издательство «ЛИДЕР»
2015

УДК 821.161.1-31Достоевский.09
ББК 83.3(4РОС=РУС)1-8Достоевский
Р 69

Рецензенты:

В. А. Викторovich – доктор филологических наук, профессор МГОСГИ;
Н. И. Нагайцева – кандидат филологических наук, профессор НТУ «ХПИ»

Публикуется по решению ученого совета Национального технического университета «Харьковский политехнический институт», протокол №11 от 22 декабря 2014 г.

Романов Ю. А.

Р 69

Архетипический образ «подпольного» героя в творчестве Ф. М. Достоевского : монография / Ю. А. Романов. – Х. : НТУ «ХПИ» : Изд-во «Лидер», 2015. – 192 с.
ISBN 978-966-2732-28-3

Настоящая работа посвящена исследованию феномена «подполья» в творчестве Ф. М. Достоевского. В монографии представлена попытка всесторонне рассмотреть образ «подпольного» героя как архетипическое явление, выявить модель «подпольного» сознания и поведения, проследить ее реализацию и преломление в героях «великого пятикнижия» писателя, наметить принципы построения типологии «подполья».

Монография адресована исследователям творчества Ф. М. Достоевского, преподавателям, аспирантам, студентам, а также всем, кто проявляет интерес к творчеству великого русского писателя.

Библиогр. 116 наим.

УДК 821.161.1-31Достоевский.09
ББК 83.3(4.РОС=РУС)1-8Достоевский

ISBN 978-966-2732-28-3

© Романов Ю. А., 2015
© Издательство «Лидер», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
ГЛАВА 1. ПОВЕСТЬ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» В НАУЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ КРИТИКОВ, ФИЛОСОФОВ, ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ	9
Трактовка «Записок из подполья» в России	9
Восприятие «Записок из подполья» на Западе	19
«Записки из подполья»: проблемы современного этапа изучения и перспективы архетипного подхода к исследованию	26
ГЛАВА 2. АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ «ПОДПОЛЬНОГО» ГЕРОЯ В ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»	35
«Подполье»	36
«По поводу мокрого снега»	40
Человек из «подполья» как архетипический образ	45
ГЛАВА 3. РЕАЛИЗАЦИЯ СВОЙСТВ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА «ПОДПОЛЬНОГО» ГЕРОЯ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»	53
Раскольников	58
Свидригайлов	64
Соня Мармеладова	70
Разумихин	71
Лужин	72
Семен Мармеладов	73
Катерина Ивановна	77
Дуня Раскольников	79
Следователь Порфирий	81
ГЛАВА 4. ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ «ПОДПОЛЬНОГО» СОЗНАНИЯ И ПОВЕДЕНИЯ В РОМАНЕ «ИДИОТ»	82
Князь Мышкин	83
Настасья Филипповна Барашкова	93
Аглая	98
Рогожин	101
Лебедев	106
Келлер	109

Ганя Иволгин	110
Ипполит Терентьев	113
ГЛАВА 5. РАЗВЕНЧАНИЕ «ПОДПОЛЬНОГО»	
САТАНИЗМА В РОМАНЕ «БЕСЫ»	117
Николай Ставрогин	120
Шатов	124
Кириллов	124
Петр Верховенский	126
Члены «пятайки»	127
Степан Трофимович Верховенский	128
ГЛАВА 6. ОТРАЖЕНИЕ «ПОДПОЛЬЯ» В	
НРАВСТВЕННЫХ ИСКАНИЯХ МОЛОДОГО	
ПОКОЛЕНИЯ В РОМАНЕ «ПОДРОСТОК»	129
Аркадий Долгорукий	129
Версиков	140
Ламберт	143
Князь Сокольский («князь Сережа»)	144
Лиза	144
ГЛАВА 7. МАЛЫЕ «ПОДПОЛЬНЫЕ» СЦЕНЫ В	
РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»	146
Горе Далекой	146
Госпожа Хохлакова: «лопух на могиле» как итог жизни	148
«Эксцентрик и парадоксалист» Иван Федорович	149
Федор Павлович: «...красиво иной раз обиженным быть»	150
Дмитрий Карамазов: «идеал Мадонны» и «идеал содомский»	153
«Машина» как художественная деталь в раскрытии	
«подпольных» качеств	156
«Подпольные» «недра-с» капитана Снегирева	159
Отражение «подпольного» эстетизма в поэме «Великий	
инквизитор»	162
«Слуга» Смердяков	165
Сцена соперниц	171
«Ананасный компот»	173
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	174
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	179

ВВЕДЕНИЕ

Начиная со второй половины XIX века исследователи творчества Ф. М. Достоевского отмечают в его поэтике следующую особенность: Достоевский от произведения к произведению неизменно возвращался к одним и тем же характеристикам и как бы «пробовал» (представлял) их с разных сторон, формируя систему возвращающихся образов.

Данный феномен ставил перед литературоведами вопрос о едином принципе соотношения героев у Достоевского, чрезвычайно важный для построения их типологии. В зависимости от этого принципа (а в качестве ведущего определялись – психологический, исторический, социальный, этический и др.) в его творчестве выделяли следующие типы: «кроткий», «ожесточенный» (Н. Добролюбов); «страстный», «смирный» (Ап. Григорьев); «двойник» (В. Переверзев); «мыслители», «мечтатели», «поруганные девушки», «подпольные» (Л. Гроссман); «мечтатели», «подпольные» (В. Одинокоев) [Одинокоев 1981, с. 4–5]; «стихийно нравственные», «стихийно безнравственные» – на стадии патриархальности и «теоретики-раздвоенные натуры», «теоретикидельцы» – на стадии цивилизации (Г. Щенников) [Щенников 1978, с. 41]; «подпольный тип» как продолжение «духовной биографии мечтателя», а среди «основных разновидностей подпольного характера: «"гордецы"» и «"шуты"» (А. Криницын) [Криницын 2001, с. 23, 31]; «нигилисты-апокалиптики»: «соблазнитель от революции» и «те, кто ре-

волюцией соблазнен» (Г. Зябрева) [Зябрева 2002, с. 55]; «обладающие глубиной» и «глубиной не обладающие» (Т. Касаткина) [Касаткина 2011] и проч.

На наш взгляд, данные попытки построения типологии образов Достоевского свидетельствуют о возможности выделения архетипических свойств в его героях. Термин «архетип» (от греческого *archetipos* – первообраз) восходит к античной философии (Филон Александрийский, Ириней, Дионисий Ареопагит и др.), в центре внимания которой стояла проблема первоначала. В «аналитической психологии» К. Г. Юнга, который впервые разработал теорию архетипов, они определяются как изначальные, врожденные психические структуры, образы (мотивы), составляющие содержание так называемого «коллективного бессознательного» и лежащие в основе общечеловеческой символики сновидений, мифов и других порождений фантазии, в том числе – художественной. Определяя понятие архетипа, Юнг неоднократно подчеркивал его надперсональную природу и исключительно формальный, а не содержательный характер. Архетипы – это не сами образы, а лишь схемы образов, их психологические предпосылки, их возможность. Содержательную характеристику первообраз мог получить лишь тогда, когда, актуализируясь в сознании, наполнялся материалом сознательного опыта. Так, выделяя архетип матери, Юнг отмечал, что данный архетип, подобно всякому другому, «имеет воистину невообразимое множество аспектов», и перечислял только некоторые типичные формы: «мать или бабушка конкретного человека, крестная мать или свекровь и теща», «кормилица и нянька», «в высшем, переносном смысле – богиня, особенно мать Бога», «в более широком смысле – церковь, университет, город, страна», «в более узком смысле – место рождения или происхождения – пашня, сады, утес, пещера, дерево» и проч. [Юнг 1998,

с. 128–129]. Другие архетипы Юнга – Тень (репрезентация негативной стороны Эго или тех свойств личности, которые сознание предпочитает не замечать), Трикстер (Плут, Обманщик), Анима / Анимус (женское начало в мужчине и мужское – в женщине), Ребенок (некто вырастающее в самостоятельность), Дух (репрезентируется как в образах мудрого старца, так и злого колдуна и др.).

Как отмечает С. Аверинцев, хотя Юнг и «попытался наметить систематику архетипов», он все же «недостаточно последовательно раскрывал взаимозависимость мифологических образов как продуктов первобытного сознания и архетипов, как элементов психических структур, понимая эту взаимозависимость то как аналогию, то как тождество, то как порождение одних другими» [Аверинцев 1980, с. 110–111]. Поэтому в позднейшей литературе данный термин используется «просто для обозначения наиболее общих, фундаментальных и общечеловеческих мифологических мотивов, изначальных схем представлений, лежащих в основе любых художественных, и в том числе мифологических, структур уже без обязательной связи с юнгианством как таковым» [Аверинцев 1980, с. 111].

В современном литературоведении отмечается важность архетипного подхода для понимания русской литературы как части мировой культуры и для литературоведческого исследования в целом. Так, была выдвинута гипотеза о «наличии особого *пасхального архетипа* и его особой значимости для русской культуры» и рассмотрено его «проявление» в романе «Преступление и наказание» [Есаулов 1998, с. 357]; отмечается, что такие категории, как «*соборность, закон и благодать*», хотя и «не новы в тезаурусе русской духовной мысли, но впервые стали категориями филологического анализа» (курсив – авторский. – Ю. Р.) [Захаров 1998, с. 5].

Настоящее исследование продолжает научный поиск в данном – весьма перспективном – направлении и посвящено рассмотрению творчества Достоевского с точки зрения воплощения в нем имеющего архетипическую природу феномена «подполья», наиболее полно выраженного в повести «Записки из подполья» и нашедшего отражение во всем творчестве классика. При этом сам «подпольный» герой постулируется нами в качестве архетипического образа, ставшего, по общему признанию, «частью словаря современной культуры» и достигшего, «как Гамлет, Дон Кихот, Дон Жуан и Фауст, положения одного из великих архетипических литературных творений» (перевод наш. – Ю. Р.) [Frank 1989, p. 202].

В монографии представлена попытка выявить сущность «подпольного» феномена в творчестве Достоевского как архетипического явления, всесторонне рассмотреть образ человека из «подполья» и обозначить архетипическую модель «подпольного» сознания и поведения, проследить ее реализацию и преломление в героях «великого пятикнижия» русского писателя; выделяя у них доминантные «подпольные» черты, наметить принципы построения типологии «подполья».

ГЛАВА 1

ПОВЕСТЬ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» В НАУЧНОМ ОСВЕЩЕНИИ КРИТИКОВ, ФИЛОСОФОВ, ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

Трактовка «Записок из подполья» в России

Повесть «Записки из подполья» признают «чрезвычайно ценным и многозначительным» [Розанов 1995, с. 487] произведением Достоевского, во многом определившим его писательскую судьбу. Эту книгу называют не только «непосредственным этюдом» к «Преступлению и наказанию» и предтечей его «больших романов» [Гроссман 1963, с. 304], но и «прологом к литературе XX века» [Гарин 1997, с. 112].

Вместе с тем, сразу после публикации «Записки из подполья» не привлекли особого внимания критики. Высокую оценку повести дал лишь Ап. Григорьев и – из противоположного лагеря – памфлетом «Стрижи» откликнулся Салтыков-Щедрин, высмеявший с сатирической беспощадностью как участников журнала «Эпоха» в целом, так и произведение Достоевского в частности. Как отмечает Е. Кийко в примечаниях к академическому изданию «Записок из подполья», «интерес критики к этой повести пробудился уже после опубликования романа Достоевского "Преступление и наказание"» [Достоевский, т. 5, с. 382]¹.

Так, Н. Страхов в статье «Наша изящная словесность» (1867 г.), отмечая исключительность «подпольного» «антигероя» и допуская существование таких людей, считал, однако, что чаще встречаются «явления», «не достигающие этого пре-

¹ В дальнейшем при ссылках на полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского номера томов и страниц указываются через запятую в круглых скобках.

дела». Заслугу Достоевского он видел, прежде всего, в проницательности и умении изображать «нравственные шатания» и «страдания», порождаемые «нравственной неустойчивостью» (5, 382).

В 80-е годы XIX века повесть привлекла особое внимание Н. Михайловского, который посвятил ей отдельный раздел в своей известной статье «Жестокий талант». Приведя в качестве примера ряд «образчиков» изображения автором «мучительских поступков и жестоких чувств», Михайловский пришел к выводу о том, что высказывания и действия «подпольного» героя отражают «самодовлеющую» наклонность Достоевского к «возвеличиванию» страдания [Михайловский 1957].

Восемь лет спустя появился развернутый комментарий «Легенды о Великом Инквизиторе», написанный В. Розановым, в котором Достоевский, пожалуй, впервые (после трех речей о писателе В. Соловьева) предстал «не в традиционной роли певца «"униженных и оскорбленных"», но как открыватель метафизических ценностей и религиозный пророк» [Ерофеев 1990, с. 8]. «Записки из подполья» названы здесь Розановым «первым <...> краеугольным камнем в литературной деятельности Достоевского» [Розанов 1990, с. 73]. В повести, важной, по оценке Розанова, «каждою своею строкою», Достоевский показал «иррациональность человеческого существа» и обнаружил в нем «присутствие чего-то мистического, без сомнения переданного ему в самом акте творчества», выразил необходимость взгляда на человека «как на нечто неизмеримо высшее, чем <...> думали о нем, религиозное, священное, неприкосновенное». «Показав иррациональность человеческой природы и <...> мнимость конечной цели» (выделено В. Розановым – Ю. Р.), Достоевский «выступил на защиту не относительного, но абсолютного достоинства

человеческой личности – каждого данного индивидуума, который никогда и ни для чего не может быть только средством» [Розанов 1990, с. 68, 74, 73].

Л. Шестов, чьи взгляды признавались весьма влиятельными, рассматривал «Записки из подполья» как «публичное» отречение Достоевского от своего прошлого, от идеалов «служения последнему человеку» [Шестов 2001, с. 171, 170]. По мнению Шестова, в «Записках из подполья» Достоевский «рассказывает свою собственную историю» – историю «перерождения убеждений». Ужаснувшись всему «стихийному, безобразному и страшному», проснувшемуся в его душе (т. е. «подполью» – Ю. Р.), Достоевский якобы впоследствии принужден был «постоянно иметь в запасе показные идеалы, которые он тем истеричнее выкрикивал, чем глубже они расходились с сущностью его заветных желаний», и этой двойственностью проникнуты «его позднейшие произведения все до одного» [Шестов 2001, с. 172–174]. Такое же перерождение убеждений пережил и Ф. Ницше. Назвав Достоевского своим учителем, Ницше признал в его лице, как полагал Л. Шестов, «своего родного человека» [Шестов 2001, с. 149].

В духе русского ницшеанства оценивал «Записки из подполья» и М. Горький: «Весь Ф. Нитцше для меня в "Записках из подполья". В этой книге – ее все еще не умеют читать – дано на всю Европу обоснование нигилизма и анархизма» [Из архивов Горького 1968, с. 21].

По убеждению Д. Мережковского, различие между Достоевским и Ницше в оценке «последней свободы» лишь в том, что первый, воплощая в своих героях «подпольные» идеи, но «не договаривая» их, все же пытается «ухватиться» за русское православие, в то время как другой – восхваляет человекобога: «Так же как Ницше <...> считает он (Достоевский. – Ю. Р.) последнюю свободу даром Человекобога, Ан-

тихриста, с тою лишь разницею, что Ницше благословляет, а Достоевский проклинает этот Антихристовый дар» [Мережковский 1995, с. 217–218].

Н. Бердяев, высоко оценивший творчество писателя, полагал, что мысли, высказанные в «Записках из подполья», являются «потрясающими по гениальности», и призывал искать в них «первоисточники всех открытий», сделанных Достоевским о человеке на протяжении всего его творческого пути [Бердяев 1991, с. 50]. По мысли Бердяева, если до «Записок из подполья» Достоевский был еще не более чем «гуманист, полный сострадания к "бедным людям", к "униженным и оскорбленным", к героям "мертвого дома"», то «с "Записок из подполья" начинается гениальная идейная диалектика Достоевского. Он уже не только психолог, он – метафизик, он исследует до глубины трагедию человеческого духа. Он уже не гуманист в старом смысле слова <...> Он окончательно порвал с гуманизмом Белинского» [Бердяев 1991, с. 36]. В то же время Бердяев не разделял мнение Шестова, пытавшегося истолковывать Достоевского «исключительно как подпольного психолога»: «Подпольная психология у Достоевского есть лишь в момент духовного пути человека. Он не оставляет нас в безвыходном кругу подпольной психологии, он выводит из него» [Бердяев 1991, с. 141]. Потеряв гуманистическую веру в человека, Достоевский остался верен христианским принципам, углубил, укрепил и обогатил их. Поэтому он не мог быть «мрачным, безысходно-пессимистическим» писателем. В «самом темном и мучительном» у Достоевского есть «свет Христов» – «освобождающий свет» [Бердяев 1991, с. 37].

Подводя итоги более чем тридцатилетнего изучения творчества писателя в период «между юбилеем его смерти и рождения», А. Долинин в редакторском предисловии к изданному в двадцатые годы сборнику научных трудов

«Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы» (в сборник вошли статьи С. Аскольдова, Н. Лосского, И. Лапшина, В. Комаровича, В. Виноградова и др.) пришел к выводу о том, что «в течение слишком тридцати лет до наших дней Достоевского воспринимали почти исключительно со стороны идейной – как философа или религиозного мыслителя. И, несмотря на всю субъективность, которая нередко окрашивала работы о нем в этом направлении, – проникновение в дух его, в сущность его идейного творчества, нужно считать <...> в основе все же верным. Тенденции развития его религиозно-философских воззрений уловлены <...> правильно» [Достоевский. Статьи и материалы 1922, с. I]. Время, символически указанное чествованием «умершего» и «рожденного», обязывало, по мнению А. Долинина, «подвести итоги достигнутому, с тем, чтобы дальше идти по тому же пути» [Достоевский. Статьи и материалы 1922, с. I]².

Как видим, к 20-м годам прошлого века в изучении творческого наследия Достоевского сложился по преимуществу религиозно-философский подход. В его рамках подводились итоги того, что о нем уже было «сказано», и вместе с тем намечались пути «выяснения» тех сторон творчества писателя, которые ранее «почему-то ускользали с поля внимания» исследователей [Достоевский. Статьи и материалы 1922, с. I]. При этом «Записки из подполья» оценивались как важнейшее произведение, ставшее «пролегоменами ко всему художественному творчеству Достоевского послекаторжного периода» [Долинин 1922, с. 323].

² Об эстетических оценках и концепциях творчества Достоевского, предложенных философской критикой рубежа XIX–XX веков, см. монографию А. Терлецкого [Терлецкий 1994].

«Важным противовесом» религиозно-философскому осмыслению искусства классика считалось в те годы направление, выработанное на семинаре по изучению творчества Достоевского, действовавшем под руководством А. Бема при Русском народном университете в Праге [Бубеникова 1999, с. 6]. В работе семинара принимали участие такие видные литературоведы, историки и философы, как Д. Чижевский, А. Флоровский, С. Гессен, И. Лапшин, Н. Лосский. Они рассматривали наследие великого русского писателя и его эпоху с точки зрения различных гуманитарных наук. При этом многие участники семинара (отчасти под влиянием психиатра Н. Осипова) увлекались учением З. Фрейда, психоанализом, что и нашло отражение в ряде их докладов и выступлений. По мнению М. Бубениковой, «в достоевведении Бема как будто сконцентрировалось стремление участников семинара к применению психоанализа в литературоведении. Однако у него эта тенденция опиралась на традицию школы А. Веселовского и А. Потебни, и Бем считал важным теоретически осмыслить разницу-грань между психоанализом и литературоведением и много энергии отдал объяснению значения сохранения автономии литературоведческого анализа» [Бубеникова 1999, с. 7].

На наш взгляд, в работах Бема были заложены основы архетипного подхода к пониманию творчества Достоевского, поскольку в центре внимания исследователя находился анализ образов и мотивов, проходящих через художественное пространство произведений мировой классики (в частности, таких, как «Фауст», «Гамлет», «Макбет», «Дон-Кихот»).

Образ «подпольного» человека также осмысливался Бемом как архетипический. В художественном мире Достоевского он являлся выражением его центральной проблемы, связывающей личность и творчество писателя в единое це-

лос: «именно в отъединении от жизни, в замкнутости личности всех основных героев произведений Достоевского надо искать внутренний смысл его творчества <...>. В сущности, Достоевский рисует нам все одного и того же "отщепенца", но каждый раз он показывает нам иную его психологическую разновидность» [Бем 1938, с. 189].

Следует отметить, однако, что ни один из названных подходов к творчеству Достоевского не получил своего развития в отечественном литературоведении 30-х годов. Вместо этого в обществе возобладали тенденции по преодолению «достоевщины» как явления, препятствующего, по словам М. Горького, «внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом» [Горький, т. 24, с. 140], служащего опорой реакции и декадентства.

Резко негативная оценка, данная М. Горьким повести «Записки из подполья» на Первом всесоюзном съезде советских писателей, на долгое время укоренилась в советском литературоведении. Признавая сильное влияние Достоевского на ряд писателей Европы, Горький полагал, что ему «принадлежит слава человека, который в лице героя "Записок из подполья" с исключительно ярким совершенством живописи словом дал тип эгоцентриста, тип социального дегенерата» и «фигурой своего героя показал, до какого подлого визга может дожить индивидуалист из среды оторвавшихся от жизни молодых людей XIX–XX столетий» [Первый всесоюзный съезд... 1990, с. 11]. По убеждению Горького, человек из «подполья» вмещал в себе «характернейшие черты» Фридриха Ницше, Оскара Уайльда, Бориса Савинкова и героев романов Гюйсманса «Наоборот», «Ученика» Бурж и «Санина» Арцыбашева и еще многих «социальных вырожденцев» [Первый всесоюзный съезд... 1990, с. 11]. При этом Горький не разграничивал сущность «подпольного» героя и духовные

искания Достоевского: «Достоевскому приписывается роль искателя истины. Если он искал – он нашел ее в зверином, животном начале человека и нашел не для того, чтобы опровергнуть, а чтобы оправдать» [Первый всесоюзный съезд... 1990, с. 11].

Со сходных позиций в 50-е годы оценивал творчество Достоевского В. Ермилов. В очерке, предваряющем десяти-томное собрание сочинений писателя, он назвал его «субъективнейшим» художником и, как М. Горький, не отделял героев произведений Достоевского от его личности, полагая, что «они всегда являлись его личной исповедью» [Ермилов 1956, с. 7]. По убеждению автора очерка, в творчестве писателя отразилась «угрюмая тревога», «хаотические метания», «неизбывный страх» его отчаявшейся души – души, «полюбившей боль», потому что ей «нечего стало любить, кроме боли» [Ермилов 1956, с. 7–8]. «Записки из подполья» В. Ермилов оценивал как одно из наиболее реакционных произведений, где велась не только «злая полемика» с романом «гениального» русского революционера-демократа Н. Г. Чернышевского, но и была рассказана «история морального преступления». При этом «перед лицом совести всего человечества» роль самого Достоевского в моральном преступлении признавалась «тяжелой», потому что «о преступлении нельзя рассказывать со злорадством!» [Ермилов 1956, с. 42–43].

О сложности высказывания в ту пору иных взглядов на проблемы творчества Достоевского писал в работе, посвященной столетию со дня смерти писателя, Г. Фридлендер. Подготовленная им в 1950 году и одобренная А. Долининым статья о Достоевском для второго издания Большой советской энциклопедии оказалась «заредактированной», как пишет автор, его «предшественниками» – В. Ермиловым, Д. Заславским и др. [Фридлендер 1985, с. 43]. Очевидно, что в

условиях подобного идеологического давления труды Фридендера оказывались под прессом идеологизации³.

Ю. Кудрявцев выделял «три более или менее четко очерченных периода в достоевсковедении. Первый – до тридцатых годов: преобладает творческий подход. Второй – до середины пятидесятих: преобладает подход догматический. Третий – по настоящее время (т. е. до 1974 г. – Ю. Р.): творческий подход упорно стремится занять господствующее положение в науке о Достоевском. <...> Господство это далеко еще не достигнуто. <...> Но те достижения в науке о Достоевском, которые появились за последние почти двадцать лет, обязаны подходу творческому» [Кудрявцев 1991, с. 10].

Характерным примером литературоведческого анализа, в котором отразились оба эти подхода к наследию Достоевского, могут служить труды В. Кирпотина. Исследуя произведения шестидесятих годов и, в частности, повесть «Записки из подполья», автор пришел к выводу о значимости ее поэтики для всего последующего творчества автора и специфичной для него романной формы: «Поэтика "Записок из подполья" содержит в неразвернутом виде поэтику позднейших романов Достоевского. <...> Слияние философствования с повествованием, растворение его в повествовании <...> вскоре после "Записок из подполья" привело к созданию первого великого романа Достоевского – "Преступление и наказание", романа нового, специфичного для Достоевского типа» [Кирпотин 1978, т. 2, с. 472, 475]. По мнению Кирпотина, гениальность Достоевского-художника в «Записках из подполья» выразилась в том, что «он почувствовал и необычайно убедительно

³ См. комментарий Ю. Кудрявцева о статье Г. Фридендера в 83-м томе «Литературного наследства», вышедшем в 1971 г. [Кудрявцев 1991, с. 15–18].

выразил психологию философского переживания» [Кирпотин 1978, т. 2, с. 472]. Показав, как формируется или деформируется характер под влиянием убеждений, он сумел отобразить «кристаллизацию человеческого типа», что позволило ему «дать модификацию типа "лишнего человека" уже не из дворян, а из разночинцев, из мещан, художественное значение которого приобретало всемирное значение» [Кирпотин 1978, т. 2, с. 472]. Отделяя Достоевского от его героя и рассматривая «Записки из подполья» не как публицистику, а как полноценное художественное произведение, Кирпотин признавал правду выраженного в повести авторского видения, сохраняющего свою эстетическую природу. Однако сквозь эстетику Достоевский «всматривается в онтологию, в философию мира, космоса и общества», но так, – оговаривался Кирпотин, – «как он их понимает, конечно» [Кирпотин 1978, т. 2, с. 475]. Понимание же писателя, по оценке Кирпотина, было неадекватно идеям передовых людей общества; в полемике Достоевского с Чернышевским именно «Чернышевский стоял на верном пути» [Кирпотин 1978, т. 2, с. 441]; свои гениальные художественные открытия Достоевский сделал вопреки своим реакционным убеждениям.

Как отмечал Кудрявцев, учитывая факты множества «резких и резчайших суждений» в адрес глубочайшего произведения Достоевского «Записки из подполья», можно было считать победой творческого подхода то, что впоследствии к «Запискам...» «немного подобрили»: в комментариях к полному собранию сочинений «отсутствует резкость по отношению к повести». Однако оставался главный недостаток – «непонимание философской и социальной ее глубины» [Кудрявцев 1991, с. 12].

Коренной перелом в трактовке «Записок из подполья» произошел во второй половине 80-х годов XX-го столетия.

Среди литературоведов прочно утвердилось мнение о значимости этого произведения для творческого наследия Достоевского. Была преодолена ошибка в отождествлении писателя с его персонажем, в результате которой автору нередко предьявляли обвинение в преступлениях, которых он не совершал (имеется в виду, прежде всего, сцена надругательства «подпольного» героя над Лизой). Было признано влияние образа «подпольного» человека на творчество экзистенциалистов, при этом последнее стало рассматриваться не как объект для критики, а как явление мировой культуры. Было выявлено, что для определения литературной генеалогии образа «подпольного» героя, как и героев-идеологов больших романов Достоевского, «необходимы <...> крупные, эпохальные масштабы, захватывающие евангельскую мифологию, средневековую легенду, классическую трагедию» [Назиров 1982, с. 66]. Человека из «подполья» стали считать равным по значению величайшим архетипическим образам мировой литературы; повесть «Записки из подполья» была признана «программным произведением Достоевского, в котором он возвестил о своем социально-психологическом открытии, дал название этому явлению» [Захаров 1985, с. 103].

Восприятие «Записок из подполья» на Западе

По мнению исследователей, «начало европейской известности Достоевского было положено в Германии» [Дудкин, Азадовский 1973, с. 659]. Первым откликом на его творчество следует считать статью Ф. Лева, опубликованную еще в 1846 году, где он сопоставлял «Бедных людей» с «Вертером» Гете.

И хотя количество прижизненных упоминаний о Достоевском в немецкой критике было невелико, опубликованный после его смерти «Раскольников» – немецкий перевод «Пре-

ступления и наказания» – стал тем событием в литературной жизни Германии, которое пробудило к творчеству Достоевского всеобщий интерес.

Тогда же начинают переводить Достоевского на французский и английский языки. При этом труды таких видных литературоведов и критиков, как М. де Вогюэ, В. Хенкель, Г. Брандес и др., способствовали более тесному знакомству западного читателя с творчеством русского классика.

Как отмечают исследователи, «восприятие Достоевского в Германии было прямо связано со становлением нового направления в немецкой литературе – натурализма» [Дудкин, Азадовский 1973, с. 662]. Многие натуралисты восторженно относились к творчеству русского писателя, потому что видели в нем явление, которое могло и должно было стать их союзником в борьбе за новое искусство. Натуралисты заостряли внимание на реализме произведений Достоевского, представляли его выдающимся гуманистом, и особенно восторженные отклики выпали на долю Достоевского-психолога.

Во Франции известный писатель и критик М. де Вогюэ сразу приобрел репутацию знатока русской литературы после издания книги «Русский роман» (1886). В своей книге он анализировал творчество великих русских писателей с целью найти здесь разгадку тайны «русской души». Раздел, посвященный Достоевскому, получил название «Религия страдания», так как, по мнению автора, в прозе писателя выразилась (и с наибольшей силой – в самом лучшем его романе «Преступлении и наказании») одна из специфических особенностей русского характера – религиозность, имплицитная «благость страдания самого по себе» [цит. по: Дудкин, Азадовский 1973, с. 677].

В целом же, как во Франции, так и в Германии в те годы доминировала точка зрения Белинского-Добролюбова: Досто-

евский – гуманный защитник «униженных и оскорбленных» [Бережков 1928, с. 280].

Первые переводы «Записок из подполья» на иностранные языки появились в середине 1880-х годов (в Германии – в 1895-м), и это сразу же повлияло на восприятие творчества Достоевского за рубежом.

Как известно, Достоевского-мыслителя открыл Западу Ф. Ницше, впервые познакомившись с «Записками...» в 1887 году во французском переводе. Идеи Ницше, получившие распространение в Европе, в определенной мере способствовали раскрытию философской глубины идей Достоевского [Дудкин 1994, с. 112], однако при этом его творчество нередко переосмысливалось в духе ницшеанства [Дудкин, Азадовский 1973, с. 680].

По мере распада натурализма на ряд самостоятельных течений и становления модернистских тенденций в искусстве внимание к повести Достоевского на Западе не только не ослабевало, но и заметно усиливалось.

Так, немецких неоромантиков в «подпольном» человеке, как и в Ницше, привлекал пафос иррационализма, через который они стремились обрести первозданную свободу, вернуться к истокам бытия.

В Англии «Записки из подполья» ставились в один ряд с великими романами Достоевского. Повесть, по оценкам исследователей, послужила воплощению совершенно своеобразного вида творчества, отличающегося как от традиционного романа (Диккенс, Гюго и др.), так и от философских трудов: для традиционного типа романа книги Достоевского были перенасыщены философией; для философских произведений его творчество было «слишком» наглядно, образно. Согласно установившемуся мнению, «подпольный» герой – предтеча Свидригайлова, Ставрогина и Ивана Карамазова –

явил собой новое слово в искусстве. Находясь по ту сторону добра и зла, он вместе с тем был «слишком человеческим» [Murphy 1916, p. 117].

Во Франции, наряду с постановкой «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», инсценировка «Записок из подполья» была осуществлена А. Ленорманом в театре «Антуан», при этом громадное значение для французского театра приобретал «"динамический психологизм"» героев Достоевского [Сухачев 1973, с. 743].

По общему признанию, столетний юбилей со дня рождения Достоевского ознаменовал его «триумфальное шествие не только на Западе, но и на далеком Востоке» (имелось в виду общество Достоевского в Японии. – Ю. Р.) [Бережков 1928, с. 277]. За границей Достоевский оказался «настоящим законодателем стиля и литературных манер» [Бережков 1928, с. 325].

При этом «Записки из подполья», изданные как отдельными тиражами, так и включенные в собрания сочинений автора, существенно и заметно повлияли на творчество целого ряда зарубежных писателей. Как отмечает И. Гарин, «перед нами проходит длинная череда "героев нашего времени" – подпольных парадоксалистов: маркиз Дезэссент Гюйсманса, Салавен Дюамеля, Гарин, Перкен, Чен и Ферраль Мальро, Кламанс и Тарру Камю, Джо Кристмас Фолкнера, Сомерс Лоуренса, Оливейра Кортасара, Боб Слокум Хеллера, герои "То, чего не было" Б. Савинкова, "Санина" М. Арцыбашева, "Имморалиста" А. Жида, "Контрапункта" О. Хаксли, "Голого завтрака" Э. Р. Берроуза, "Степного волка" Г. Гессе» [Гарин 1997, с. 370].

Среди «инспираций» или «имитаций» «Записок из подполья» называют рассказы В. Аллена («Notes from Overfed»), Р. Волсера («The child») и даже философские тексты группы

«Битлз» («Nowhere Man») [F. Dostoevsky 1989, p. 123–128, 131].

Автор такого значительного романа, как «Человек-невидимка» («The Invisible Man»), Ральф Эллисон, воплощающий в своем произведении «американский опыт подполья», пишет в предисловии к роману о том, что ассоциирует своего рассказчика с рассказчиком «Записок из подполья» Достоевского [Ellison 1952, p. XIX].

Говоря об американских писателях, в чьем творчестве особенно ярко воплотился «подпольный» образ, нельзя не упомянуть о таком видном художнике, как У. Фолкнер. Печать «подполья» несет на себе не только герой романа «Свет в августе» Джо Кристмас. «Подпольные» черты нашли свое выражение уже в характере Баярда Сарториса, главного героя первого зрелого произведения американского писателя – романа «Сарторис» [Романов 2001]. Следует также отметить исследование «сопоставительных параллелей образов в романах "Преступление и наказание" и "Шум и ярость" с точки зрения реализации в них свойств "подпольного" архетипа» [Романов 2001, с. 84].

Одним из первых, кто сблизил в своем понимании «подпольного» героя Достоевского с центральным героем фолкнеровского «Сарториса», был Ж.-П. Сартр, который опубликовал в феврале 1938 года эссе об этом романе. По мнению Сартра, «человек» Фолкнера представляет собой то же самое, что и «человек» Достоевского: «раздвоенное животное, живущее без Бога, потерянное с момента своего рождения, стремящееся разрушить себя» (перевод наш. – Ю. Р.) [Sartre 1985, p. 142]. В знаменитой публичной речи «Экзистенциализм – это гуманизм» Сартр отметил: «Достоевский как-то писал, что "если Бога нет, то все дозволено". Это – исходный пункт экзистенциализма» [Сартр 1990, с. 327]. В этих словах

выразилось стремление экзистенциалистов стать наследниками идей Достоевского [Ерофеев 1991].

Другой видный экзистенциалист – А. Камю – осмысливал творчество русского писателя в плане «философии абсурда», включив в философское эссе «Миф о Сизифе» главу о Достоевском. Он же положил начало сближению в западной критике Достоевского и Кафки [Камю 1990].

При этом, как отмечают исследователи данного направления, образность насекомого Кафки, выражающая «религиозное отчуждение и метафизический страх», напрямую восходит к «подполью» Достоевского, поскольку «насекомые, пауки, тараканы и прочая "живность"» (перевод наш. – Ю. Р.), присутствующая в художественном мире писателя, является отличительным признаком «подполья» [Dodd 1992, p. 80, 88].

В то же время творчество самого Камю стало предметом исследования в связи с «Записками из подполья». По мнению И. Кирк, сходство между романом «Падение» Камю и «Записками из подполья» Достоевского «поистине разительное». В обоих произведениях представлена одна и та же проблема так называемой «дилеммы сознания», параллелизм между ними ощущается «как в идеологическом содержании, так и в художественном его выражении» (перевод наш. – Ю. Р.) [Kirk 1974, p. 11; см. также: Kirk 1969].

О чрезвычайно высокой оценке повести «Записки из подполья» экзистенциалистами свидетельствует то, что ее первая часть была включена в многократно переизданную антологию «Экзистенциализм от Достоевского до Сартра». Редактор этого издания У. Кауфман писал, что повесть Достоевского – это «наилучшее введение в экзистенциализм, которое когда-то было написано» [цит. по: Назиров 1982, с. 52; см. также: Дудкин, Азадовский 1973, с. 736].

Таким образом, в XX веке феномен «подполья» стал предметом соприкосновения для многих наиболее заметных культурных течений Запада – ницшеанства, неоромантизма, экспрессионизма, фрейдизма, экзистенциализма; к тексту «Записок из подполья» обращались как к «каноническому», раскрывающему «скрытые глубины» сознания и бытия [Frank 1989, p. 202].

Фактом признания всевозрастающего мирового значения творческого наследия Достоевского стало открытие в 1971 году International Dostoevsky Society (IDS) – Международного общества Достоевского. Примечательно, что в первые же годы существования этого мощного объединения достоевсковедов из многих стран мира повесть «Записки из подполья» оказалась в фокусе их внимания.

Усилиями членов общества Д. Фримена, М. Райса и М. Шатова в бюллетене IDS за № 5 от 1975 года была представлена ретроспективная библиография работ по данному произведению. Не претендуя на полноту, она вместе с тем была на тот момент самой обширной (дано 181 наименование работ) и представляет немалый интерес также и в наши дни [Retrospective Bibliography... 1975].

Следует отметить, что деятельность Международного общества Достоевского, имеющего региональные представительства в таких странах, как Австралия, Бельгия, Бразилия, Венгрия, Германия, Испания, Италия, Канада, Новая Зеландия, Объединенное Королевство, Польша, Россия, Скандинавия, США, Франция, Чешская республика, Швейцария, Эстония, Япония (данные 2012 г.), в значительной степени определяет состояние науки о Достоевском на Западе.

«Записки из подполья»: проблемы современного этапа изучения и перспективы архетипного подхода к исследованию

Последние полтора десятилетия XX века ознаменовали начало нового – современного – периода в изучении творческого наследия Достоевского. Благодаря деятельности таких признанных научных объединений, как Общество Достоевского в России и Международное общество Достоевского на Западе, неустанной и плодотворной работе сотрудников Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге и Дома-музея Ф. М. Достоевского в Старой Руссе, учредителей и волонтеров НП «Заповедное Даровое», усилиям ученых многих стран мира, наука о творчестве великого русского писателя не только не замедлила своего развития, но и бурно развивается в настоящее время. В этой плодотворной деятельности нельзя не отметить роль издаваемых достоевковедами печатных изданий.

Так, Российское Общество Достоевского, целью которого служит координация научной деятельности ученых на просторах СНГ и налаживание связей с коллегами из зарубежья, начиная с 1993 года издает альманах «Достоевский и мировая культура» (главный редактор – К. Степанян), где публикуются «все новые интересные работы по изучению наследия Достоевского в контексте проблем современного мира, материалы научных конференций, архивные изыскания» [Достоевский и мировая культура... 1993, с. 3].

Центральный печатный орган Международного общества Достоевского – *Dostoevsky Studies* – публикует теоретические статьи по проблематике изучения творчества русского писателя, обзоры литературы о нем, библиографии текущих

публикаций и отчеты о проводимых симпозиумах, а также другую полезную информацию.

При этом библиографические обзоры последних лет свидетельствуют о том, что и в наше время интерес ученых к повести «Записки из подполья» не ослабевает. Как отмечает американский исследователь Д. Франк, «лишь немногие книги современности» читаются с таким пристальным вниманием и столь широкой аудиторией, как «Записки из подполья» [Frank 1989, p. 202]. В списках современных публикаций по творчеству Достоевского, которые выходят ежегодно в номерах *Dostoevsky Studies* [Farris 2012] и посвящены данному произведению русского классика, насчитывается, в среднем, около двадцати работ, не говоря уже об исследованиях, представленных в более ранних выпусках этого издания.

Если в дополнение к этому учесть ряд публикаций, вышедших в свет в номерах альманаха «Достоевский и мировая культура» Российского общества Достоевского [Указатель содержания альманаха «Достоевский и мировая культура»... 1999; Указатель содержания альманаха «Достоевский и мировая культура»... 2004], в ежегодных выпусках материалов Международных Старорусских чтений [напр., Достоевский и современность... 2011], в томах серии «Достоевский. Материалы и исследования» Пушкинского Дома РАН [Указатель статей и материалов, опубликованных в сборниках «Достоевский. Материалы и исследования»... 2000], то можно сказать, что общее их количество исчисляется сотнями.

Таким образом, подытоживая все вышесказанное о публикациях, посвященных «Запискам из подполья», не будет преувеличением высказать предположение о том, что общее их число уже давно не поддается учету. Тем не менее, столь обширное количество публикаций по проблематике повести Достоевского побуждает исследователей осуществлять по-

пытки классификации данных работ для лучшего их осмысления.

В частности, О. Дилакторская выделяет такие проблемные направления, сложившиеся в истории изучения «Записок из подполья»: «во-первых, осмысления личности героя; во-вторых, осознания философского фона повести; в-третьих, отражения авторского присутствия (биографического и мировоззренческого аспекта); в-четвертых, выявления плана реминисценций и рецепций; в-пятых, соотнесения повести с последующим творчеством писателя и, наконец, в-шестых, оценки ее жанра» [цит. по: Тоичкина 2000, с. 42].

Среди ведущих направлений в изучении повести Достоевского мы выделяем следующие: первое, связанное с философским осмыслением «Записок из подполья»; второе, в рамках которого изучается идейно-художественное влияние этого произведения на творческое наследие ряда выдающихся писателей XX века.

Поскольку в работах второго направления проблематика «Записок из подполья» рассматривается через призму анализа творчества созвучных художников, а исследования, относящиеся к первому направлению, касаются философского осмысления непосредственно повести Достоевского, то именно они представляют для нас наибольший интерес.

По мнению авторов данных работ, в повести русского писателя нашли свое отражение проблемы, волновавшие еще Сократа и Аристотеля, Руссо, Гегеля; в ней были поставлены вопросы, оказавшиеся позднее в центре внимания таких видных мыслителей, как В. Розанов, Л. Шестов, Ф. Ницше, Н. Бердяев. Проблемы свободы человеческого духа и необходимости личного осознания и испытания нравственной природы человека, трагедия бытия и человеческой ответственности, воплощенные в повести Достоевского, определяют бо-

гатство ее философского содержания и связь с философской традицией в целом.

Выстраданные убеждения «подпольного» человека о несостоятельности рационалистического самопознания и жизненного устройства лишь на разумных основаниях логично рассматривать как опровержение знаменитых посылок Сократа о самопознании и о невозможности выбора для себя вреда, сознательного отказа от блага [Berry 1985].

Движение же потока сознания героя повести есть «Аристотелево движение» [Jackson 1984]; провозгласив иррациональное гарантом собственной свободы от «дважды два» – законов природы, он вместе с тем был вынужден выстраивать свою жизненную драматургию по Аристотелевым канонам, определенным в «Поэтике», согласно которой в сюжете не должно быть ничего иррационального.

Духовные откровения героя «Записок из подполья» оказались сродни откровениям, высказанным в «Исповеди» Руссо [Miller 1984]. Подобно тому, как последний находил удовлетворение и оправдание в саморазоблачении, «подпольный» герой испытывал чувственное наслаждение от раскрытия своей ущербности. Само его откровение было синонимом самолюбования; в духовном обнажении ощущалось некое торжество чувственности и эгоизма.

Не вызывает сомнений, что воплощенная в герое из «подполья» модель «подпольного» поведения – архетипической природы – и отражает черты одного из первообразов, поисками которых были заняты философы еще с античных времен. Юнг, впервые разработавший теорию архетипов, отмечал: «Выражение "архетип" встречается уже у Филона Александрийского по отношению к образу Божьему в человеке. Также у Иринейя, где говорится: "Безупречный создатель не осеменил грязь, но изменил, принеся архетип". <...> У

Дионисия Ареопагита это выражение неоднократно встречается в "Божественных именах". У Св. Августина Блаженного, правда, встречается не выражение "архетип", а "идея"; так, например, в "Божественных поисках": "идея, которую формирует не существование, а которая в Божественном разуме содержится". "Архетип" – перифраза, объясняющая платоновскую идею» [Юнг 1997, с. 249].

Сам Юнг из собственного опыта практикующего врача-психиатра вынес убеждение о том, что существуют определенные мотивы, которые с непостижимым постоянством проявляются не только в мифах, верованиях разных времен и народов, но и в душевных процессах отдельных людей, совершенно незнакомых с мифологией. Центральным понятием для Юнга стало понятие бессознательного, обладающего универсальной, надперсональной природой. Он предположил, что бессознательное постоянно продуцирует некоторые схемы, формирующие представления человека и являющиеся выражением его всеобщих нужд, инстинктов и потенциальных устремлений. Данные схемы он назвал «изначальными образами», или «архетипами бессознательного».

Несмотря на то, что понятие «архетип» в современном понимании значительно расширилось, юнговская теория архетипов не утрачивает своей актуальности для литературоведения и в наши дни: без ссылок на нее не обходится ни одна работа, связанная с архетипной проблематикой. Следует отметить, что возможность самого архетипного подхода к анализу литературного произведения, столь интенсивно развивающегося в наше время, была высказана именно Юнгом. Приводя как основное правило творчества слова Г. Гауптмана: «"Писать стихи – это значит заставлять звучать за словом первослово"», Юнг под творческим процессом понимал «бессознательное оживление архетипа» и его «перевод

на язык современности, благодаря чему каждый становится способным <...> заново найти подход к глубочайшим источникам жизни, которые иначе были бы потеряны» [Юнг 2002, с. 126, 129].

Таким образом, среди работ, связанных с философским осмыслением «Записок из подполья», для нашего исследования наибольший интерес представляют труды, в которых данное произведение рассматривается с позиций архетипного подхода [напр., Behrendt 1986; Frank 1989; Matlaw 1989]. Авторы этих исследований однозначно квалифицируют образ человека из «подполья» как архетипический на основании того, что он оказал огромное влияние как на важнейшие культурные течения XX века, так и на мировую литературу и стал, таким образом, «частью словаря мировой культуры» [Frank 1989, p. 202]. Кроме того, отмечается, что имя главного героя повести Достоевского – «подпольный человек» – употребляют уже как «термин» [Frank 1989, p. 202], что свидетельствует о том, что он мыслится в наше время скорее как «архетипический образ, а не рассказчик из жанра исповеди в традиционном понимании» (перевод наш. – Ю. Р.) [Matlaw 1989, p. 156]. Образ Лизы оценивается как разновидность женского архетипического образа, отражающего репрезентацию Мадонны (по систематике Юнга – архетипа Матери) [Behrendt 1986].

В целом, в рамках архетипного подхода в литературоведческих исследованиях (речь идет не только о творчестве Достоевского) изучаются: а) мифологемы – мифологические мотивы и сюжеты (например, мотив «сошествия во ад» в повести Достоевского «Хозяйка», мотив «предсвадебного похищения» невесты в романе «Идиот» [Холодов 1996]; мифологемы «власть» и «другой» [Суковатая 1999], мифологема оживающей статуи в поэзии Пушкина [Поддубная 1999]; мотив женитьбы Бориса Годунова на Марии Скуратовой-

Бельской как повышение своего социального статуса путем брачного союза; миссия творения и упорядочивания, применяемая к образам Бориса Годунова у Пушкина, А. К. Толстого, Островского [Шпаковская 2003], др.); б) собственно архетипы (например, архетипы времени в мифопоэтической модели мира [Суханова 1999]; архетип «перехода смерти-рождения» в романе «Идиот» [Проскуряков 1996]; «танатический» архетип в русском фольклоре [Донец 1999], др.); в) архетипические образы (например, образы земли и воды «как двух из четырех первоэлементов Бытия» в стихотворениях Н. Гумилева и А. Ахматовой [Петриченко 1999]; архетипические образы леса, моря, океана, архетипический образ Анимы, представленный в виде лягушки (сказка о Царевне-лягушке) [Майкова 1999], проч.).

В исследовании архетипических образов основополагающее значение имеют, кроме теории архетипов К. Г. Юнга, теоретические посылки М. Бахтина и А. Бема.

В частности, Бахтин в своей известной книге о творчестве Достоевского писал: «...ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно <...>. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа <...>. Мир Достоевского глубоко плюралистичен (разрядка Бахтина. – Ю. Р.). Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, то таким является церковь как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники <...>, где многоплановость переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные» [Бахтин 1994, с. 29–30]. Важность этой мысли для архетипного подхода в литературоведении заключается в том, что здесь, по сути, даны критерии «архетипичности» об-

раза: архетипичным образ становится лишь тогда, когда, во-первых, в нем отражены данные априори, изначальные, неизблемые, «не становящиеся» архетипические черты, а во-вторых – когда он имеет связь с сакральными источниками, закреплён в них [см. об этом также: Абрамович 2002, с. 30].

А. Бему, указывавшему на важность образа человека из «подполья» для художественного мира Достоевского и на то, что, изображая его, писатель «каждый раз <...> показывает нам иную его психологическую разновидность» [Бем 1938, с. 189], на наш взгляд, принадлежит идея о типологическом осмыслении феномена «подполья» в творчестве писателя.

Учитывая теоретические обоснования архетипного понимания литературного образа и критерии его «архетипичности», а также исходя из приведенной классификации исследовательских направлений архетипного подхода в литературоведении, считаем главного героя повести «Записки из подполья» архетипическим образом. Данный характер может трактоваться (по систематике Юнга) как актуализация архетипов Тени – другой стороны души, негативной, скрытой части личности, которую сознание предпочитает не замечать, и Самости – индивидуального начала, в котором скрыто заложен принцип определения себя в окружающем мире. В «подпольном» герое отражена неизменная, априори данная модель поведения, устойчивый мотив, имеющий общечеловеческую значимость и воплощенный как во многих героях Достоевского (с «подпольем» связывают такие характеры, как Свидригайлов из «Преступления и наказания», Ипполит Терентьев из «Идиота», Ставрогин и Кириллов из «Бесов», Версиков и младший князь Сокольский из «Подростка», Великий инквизитор и Иван Карамазов из «Братьев Карамазовых» [Захаров 1994, с. 13]), так и в персонажах мировой литературы («подпольные» герои Гюйсманса, Дюамеля, Мальро, Камю,

Фолкнера, Эллисона, Берроуза и мн. др. [Гарин 1997, с. 370]). Особо подчеркнем, что, находя реализацию в культурном опыте живого литературного характера, выведенного Достоевским, архетип Тени утрачивает свою изначальную амбивалентность и приобретает глубокий этический смысл: нравственное обособление, «подполье» становится в творчестве писателя оппозицией другой архетипической категории – «соборности», первоосновой которой вполне можно считать высший вариант Самости, предполагающий абсолютный синтез с общим, коллективным (Самость, по Юнгу, может редуцироваться под влиянием внешнего и может служить предпосылкой духовного совершенствования). Наличие отмеченной оппозиции, архетипической выраженности «подпольной» поведенческой модели, как в творчестве Достоевского, так и в литературе XX века (для которой «Записки из подполья» послужили «прологом» [Гарин 1997, с. 112]), закреплённости «подполья» в Евангелии (как антихристианское состояние, «подполье» коррелирует с евангельским образом Ада – «подземного» царства, где правит Сатана [Мифология... 1996]) позволяет, по нашему убеждению [см.: Романов 2004], рассматривать главного героя повести «Записки из подполья» как архетипический образ.

ГЛАВА 2

АРХЕТИПИЧЕСКИЙ ОБРАЗ «ПОДПОЛЬНОГО» ГЕРОЯ В ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Тема «подполья» присутствует в художественном мире Достоевского, начиная с «Бедных людей». Однако наиболее полно «подпольный» феномен нашел свое воплощение в исповеди героя повести «Записки из подполья», осмелившегося «хоть с самим собой совершенно быть откровенным и не побояться всей правды» (5, 122).

«Подпольный» герой говорит о себе. В своих записках он излагает собственное мироощущение, раскрывает совокупность качеств, которые привели его к крайнему духовному отчуждению – «подполью». Записки «подпольного» человека – беспрецедентный акт самопознания; более того – это проникновение в самые глубины человеческого духа: герой повести говорит о том, о чем другие лишь смутно догадываются и, конечно, не решаются говорить.

«Подпольный» герой – это, по определению самого Достоевского, «человек русского большинства», «такие лица <...> не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе» (5, 99); он выражает тип человеческого мироощущения, присутствующий во все времена, в любом обществе.

Как известно, осуществление авторского замысла при создании этого произведения значительно пострадало от вмешательства цензуры. «Свиньи цензора, – писал Достоевский брату, – там, где я глумился над Христом *для виду* (выделено Достоевским. – Ю. Р.), то пропущено, а где я пытался вывести из всего этого веру во Христа – то запрещено» (5, 375). Сюжет повести оказался скомканным, механически укороченным [Назирова 1982, с. 52], тон, по признанию самого Достоевского, – «резок и дик» (5, 375). Однако все эти кажущиеся

щиеся недостатки при рассмотрении данного произведения с позиции архетипного подхода неожиданно обращаются в его достоинства, т. к. именно благодаря этому «дикому» тону человек из «подполья» с наибольшей полнотой раскрывает тайны своей души.

Задача нашего исследования заключается в том, чтобы из всего комплекса черт, так обнаженно представленных «подпольным» героем, вычленить те, которые привели его к духовно-нравственному отчуждению – «подполью», определить качества, составляющие архетипическую модель «подпольного» сознания и поведения [Романов 2002].

«Подполье»

В первой части «Записок...», озаглавленной «Подполье», герой повести – лицо «повиднее обыкновенного» – «рекомендует самого себя, свой взгляд и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде» (5, 99). Данная часть состоит из XI небольших глав, фрагментарно представляющих поток сознания «подпольного» героя.

I глава. Герой «Записок...» называет себя человеком «больным», «злым», «непривлекательным»; очевидно, что его терзает неудовлетворенность как окружающим миром, так и самим собой. Эта неудовлетворенность доходит у него до отчаяния; в отчаянии он готов казнить самого себя и в этой самоказни находить упоение.

По своей истинной природе герой из «подполья» «не только не злой, но даже и не озлобленный человек» (5, 100). Облачение в «злую» маску происходило у него вследствие обиды на мир, из-за непомерной гордыни, человекобожеского сознания.

Его истинная природа (его живая личность) не соответствовала сверхчеловеческим опциям, которые он для себя установил («Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных тому элементов» (5, 100)). Борьба этих двух начал духовно изматывала героя повести, отстраняла его от мира, подталкивала к «подпольному» покою. Эта борьба не давала ему нравственного определения («Я <...> ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (5, 100)); опора лишь на рациональное не давала возможности постичь его. Жизнь без нравственного определения представлялась герою пошлой и неприличной.

II глава. Человекобожеское сознание «подпольного» героя основывалось на рационалистическом фундаменте, поэтому вместе с осознанием своего наивысшего эстетического идеала – «всего прекрасного и высокого» – оно допускало такие «неприглядные деяния», которые, «как нарочно, приходились» у него «именно тогда, когда» он «наиболее сознавал, что их совсем бы не надо делать» (5, 102). При этом оно имело вид исключавшего какую-либо случайность природного закона («все это происходит по нормальным и основным законам усиленного сознания и по инерции, прямо вытекающей из этих законов» (5, 102)), вследствие чего герой из «подполья» делал вывод о том, что не только его собственное, но и всякое сознание – болезнь. Ощущая бессилие перед этой болезнью и перед всеобщей предопределенностью бытия, «подпольный» герой вполне отдавался отчаянию; эстетизируя его, он неожиданно находил наслаждение в собственном унижении: «ощущал <...> тайное, ненормальное, подленькое наслажденье» (5, 102).

III глава. Человек из «подполья» не соответствовал своему эстетическому идеалу сверхчеловека и считал себя «мы-

шью». Отсутствие каких-либо моральных оснований обрекало его на бездействие – он становился «антитезой нормальному человеку», имевшего для своей деятельности нравственную опору.

Не соответствуя эстетическим идеалам «прекрасного и высокого», герой повести эстетизировал «низменное», находя наслаждение в «сознательном погребении самого себя заживо» «в своем мерзком, вонючем подполье» (5, 105, 104)⁴.

Неприятие нравственно-разрешающего, освобождающего от человеческой ответственности значения «каменной стены», выраженного «законами природы», «выводами естественных наук», «математикой», свидетельствовало о сохранении в душе «подпольного» героя остатков его живой личности, неосознанно стремящейся к «вере во Христа».

IV глава. В главе о зубной боли рационалистическое сознание человекобога трактует ее как проявление всепобеждающих законов природы, насмехающихся над страданиями человека. Этой «каменной стене» оно противопоставляет циничный аморализм, превращающий самого страждущего в палача: «...я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, чувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят» (5, 107).

V глава. «Подпольный» герой вновь заявляет об отсутствии у него, вследствие опоры на рационализм, каких-либо моральных оснований для деятельности; непосредственным

⁴ Здесь в тексте произведения слово «подполье» употреблено впервые. «Подпольный» герой произносит его, сравнивая себя с мышью. По предположению Бема, название повести Достоевского восходит к пушкинским строкам из «Скупого рыцаря»: «...может быть, слова Альбера: "...пускай отца заставят меня держать, как сына, не как мышь, рожденную в подполье..." нашли свое неожиданное отражение в заглавии "Записок из подполья"» [Бем, 2007, с. 213].

плодом его сознания была «инерция», «сознательное сложа-руки-сиденье» (5, 108). Все человеческие чувства – любовь, страдание, покаяние – становились для него напускной игрой.

VI глава. В главе о лени герой Достоевского все чаще прибегает к горькой иронии над собой и обществом. Отчаявшись найти свое нравственное определение, «подпольный» парадоксалист выдвигает моральные основания-парадоксы, которые заведомо таковыми быть не могут, но в то же время, как он усиленно подчеркивает, устраивают общество и даже приветствуются им: «лентяй», значит, «положительно определен», «да ведь это звание и назначение, это карьера-с» (5, 109).

VII и VIII главы. В этих главах в полный голос заявляет о себе живая личность человека из «подполья». Герой повести не согласен с творцами систем человеческого счастья, уповающими на то, что наука, разум, «законы рассудка и истины» смогут перевоспитать неблагонравного человека или заставить его стать добродетельным после осознания им своей выгоды. Он горячо отстаивает священное право человека быть личностью, его незыблемое право на свободное принятие решений и ответственность за это, он не принимает роль человека – «фортепьянной клавиши» или «штифтика» в органном валу. Герой Достоевского опровергает смирение перед законами природы, «каменной стеной» и предопределенностью бытия, он предупреждает об опасности безответственности и верит в то, что человек от собственной воли, *«самостоятельного хотенья»* (выделено Достоевским. – Ю. Р.) (5, 113) никогда не откажется.

IX глава. По горячему убеждению «подпольного» философа, нравственной природе человека чуждо состояние достигнувшего, приводящее к неподвижности, ощущаемой как «начало смерти». Смысл пути человека – в самой жизни;

лишь в достижении, а не в цели. И едва достигнув ее, человек вновь и вновь разрушает, чтобы избежать смерти. Разрушение вызывает страдание, но страдание вновь подвигает человека вперед: «страдание – да ведь это единственная причина сознания» (5, 119). Вскрывая этот сложный механизм, Достоевский со своим «подпольным» героем, как прежде, стоит за свой «гарантированный» личный каприз, то есть за свое незыблемое свободное право реализации личности, невысказанное без разрушения и страдания.

X глава. Рассуждения «подпольного» героя неизбежно концентрируются на поиске нравственного идеала, который может быть реализован лишь в вере – тогда только «устроится» так, что ему самому не захочется высовывать язык «хрустальному дворцу». Ни «хрустальное здание», таящее в себе угрозу смерти живой личности, ни «капитальный дом с квартирами для бедных жильцов по контракту» (5, 120) не заметят человеку его трудного, выстраданного пути постижения идеала и обретения веры.

XI глава. «Подпольный» герой мечется между «подпольем» и поисками веры: «Лучше сознательная инерция! <...> да здравствует подполье! <...> сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!» (5, 121).

«По поводу мокрого снега»

Вторая часть «Записок...» – «По поводу мокрого снега» – описывает одно из «прежних приключений» «подпольного» героя, которое он «решился припомнить» лишь недавно, а до этого всегда «обходил», «даже с каким-то беспокойством» (5, 122). Будучи одним из «сотни» давящих воспоминаний, которые не желают «отвязаться», как «досадный музыкаль-

ный мотив», оно – яркая иллюстрация трагического столкновения «подпольной» теории с «живой жизнью».

Отчуждение «подпольного» героя от мира сформировалось еще в те годы, когда он служил и не был добровольно изолирован от общества. В ту пору значительную часть его времени занимала служба. Бытие человека из «подполья» в канцелярии – это особый вид отчуждения среди людей в абсурдной реальности.

Влекомый идеалами «прекрасного и высокого», человек из «подполья» видел несоответствие действительности своим идеалам и поэтому презирал ее. Он презирал и ненавидел своих коллег-чиновников, общество, которое его окружало на службе.

В его восприятии окружающая его действительность превращались как бы в «роковую бурду», враждебную, серую массу, из которой экзальтированный взгляд «подпольного» героя мог выхватывать лишь образы-символы, как-то: «сальный воротник» или рябое, безобразное лицо. В то же время «подпольный» человек и сам ощущал свое несоответствие идеалам и жестоко казнил себя за это. Мысленно он приписывал свой суд над собой, свое саморазоблачение окружающим, полагая, что и они эту постыдную правду знают, а потому из последних сил внешне маскировался, но все же пасовал и опускал перед всеми глаза.

Не выдерживая «дружества» с товарищами, «подпольный» герой полностью отдавался чтению и от скуки пускался в разврат. Чтение и «развратишко» служили для «подпольного» героя заменителем «живой жизни», придавая ему пикантный вкус. «Развратишко», кроме того, был мстью обществу за несоответствие идеалам; к этому же примешивалось и чувство страха саморазоблачения, боязнь того, что разоблачительные знания о нем станут достоянием других.

После того, как оканчивалась полоса «развратика», «подпольный» герой спасался «во "все прекрасное и высокое", конечно, в мечтах» (5, 132). Мечтательство, исправно подменяя реальную жизнь, возносило «подпольного» мыслителя к сверхчеловеческим идеалам, но сам он относился к нему с иронией, а не с благоговением, так же, как и к возникшей после мечтательства любви, «ни к чему человеческому на деле не прилагавшейся» (5, 133), к желанию «обняться со всем человечеством» (5, 134).

В воспоминаниях о «каторжных годах» своей школьной жизни «подпольный» герой говорит о собственной «непомерной гордыне» и деспотизме, которые основаны у него на мести; желание отомстить возникает у него практически по отношению к каждому, с кем бы он ни соприкасался. Желание мстить вызвано неприятием окружающего мира и унижениями, испытываемыми им в этом мире. «Подпольный» герой – и наковальня, и молот; и жертва, и палач.

Накануне встречи со школьными товарищами в Hotel de Paris герой повести осознает полную абсурдность своих мечтаний «одержать верх, победить, увлечь, заставить их полюбить себя» (5, 141). Эти победы над школьными товарищами (даже если бы они и были возможны) «подпольный» герой относит к ненужным. За обедом, превратившимся для человека из «подполья» в очередную добровольную пытку, в нем все же порой звучала искренность, пробивавшаяся сквозь пелену идеальной фальши; непосредственность, когда он говорил о ненависти и любви или когда просил у Зверкова дружбы: «...я ненавижу фразу <...> ненавижу клубничку и клубничников. <...> люблю правду, искренность и честность <...> люблю мысль <...> настоящее товарищество, на равной ноге <...>. – Я прошу вашей дружбы, Зверков» (5, 145–148).

С внезапным исчезновением возможности мести Зверкову по прибытии в публичный дом «подпольный» герой тут же забыл о своем враге, настраиваясь на мщение подвернувшейся под руку случайной девушке.

Во время встречи с Лизой им овладевает «идея» разврата, со всей грубостью выразившая «подпольный» деспотизм. При этом «подполье» он определяет как скверное ощущение: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое» (5, 152).

Излагая свои «идейки» о любви – «тайне божией», о любви, отданной на «поругание», о «маленьких детях», герой из «подполья» «перевернул всю ее душу». Однако не одной деспотической власти над юной душой жаждал он тогда, не одна лишь игра его увлекала, – ему нужно было общаться, нужно было быть хоть кем-то понятым.

Но изложенное – идеал; сам он далек от соответствия этому идеалу... Лиза могла раскрыть его тайну, хранимую от мира, чего «подпольный» деспот позволить никому не мог.

Столкновение с «живой жизнью» за обедом в лице бывших товарищей, а в особенности с Лизой, внесло некий дискомфорт в давно устоявшийся, отлаженный «подпольный» уклад, и поэтому человек из «подполья» спешит восстановить «статус-кво».

От товарищей «отделаться» легко. Встреча и объяснение с Лизой еще впереди. Хорошо и приятно было мечтать, зная, что сегодня она уже не придет.

Неотъемлемым атрибутом «подпольной» квартиры-«скорлупы», в которой главный герой «Записок...» прятался от всего мира, был слуга Аполлон – носитель ненавистных для «подпольного» героя черт: уверенности в собственной непогрешимости, самовлюбленности, самоуверенной солид-

ности, насмешливого скептицизма. В «подпольном» миреке Аполлон был именно атрибутом, фигурой почти неодушевленной, вроде старого клеенчатого дивана или «халатишка», которые так раздражали своего «подпольного» хозяина.

После того, как невольное вторжение Лизы в «подполье» состоялось, ей, по «подпольной» логике, нужно было отомстить. «Подполье» не терпит вторжения «живой жизни», а для его одинокого хозяина и раба имеет всеподавляющий, самоценный характер.

Святая вера и любовь юной души лишь на мгновение раздвинули мрачные своды «подполья», после чего последовала новая месть, новое унижение – за пределами сердца, за гранью разума, добра, зла: «Тут сердце и во мне перевернулось. <...> Я <...> зарыдал так, как никогда еще со мной не бывало<...>. – Мне не дают <...>. Я не могу быть <...> добрым! <...> роли ведь теперь окончательно переменились <...> героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь<...>. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить <...> именно потому, что мне было стыдно смотреть на нее, в сердце моем вдруг тогда зажглось и вспыхнуло другое чувство <...> чувство господства и обладания. <...> Как я ненавидел ее и как меня влекло к ней в эту минуту! <...> Это походило чуть не на мщение!..» (5, 175).

В последних строках повести «подпольный» герой своими едкими определениями («нравственное растление в углу», «антигерой») не заканчивает суд над собой. Оставаясь верным «подполью» до конца, он бросает упрек членам общества, отвыкшим от «живой жизни». Каждый, как полагает «подпольный» философ, носит в душе свое маленькое «подполье». К его преодолению слышится невольный призыв в последних словах героя.

Человек из «подполья» как архетипический образ

Архетипические черты проявляются в человеке из «подполья» на двух уровнях воплощения «подпольного» феномена: *в широком понимании* – на уровне общей выраженности «подпольной» психологии; *в узком понимании* – на уровне собственно «подполья».

Широкое понимание «подпольного» феномена. «Подпольного» героя отличает трагическое восприятие жизни, обостренное внимание к негативным, уродливым ее сторонам (что является характерной особенностью художественного мира Достоевского вообще).

Такое видение мира ставит его «из ряда вон», обида на жизнь делает его ранимым аутсайдером, трагическим одинокой.

Противостоит трагедии бытия в сознании «подпольного» героя человекобожеское сознание с идеалами «прекрасного и высокого», куда и стремится бежать герой повести.

С высоты «прекрасного и высокого» «непосредственные люди и деятели» кажутся презренно низкими; в «подпольном» герое рождается стремление изменить их жизнь в соответствии с собственными эстетическими идеалами, подчиняя всех своей воле («Наполеон», «деспот в душе»).

В реальной жизни человек из «подполья» осознает свое несоответствие идеалу (данное противоречие обуславливает «двойничество» героя – трагическую расколотость его сознания⁵) и потому предает себя самоказни, самоуничтожению.

⁵ Исследователи «двойничества», в частности, Э. Брикер (со ссылкой на А. Кроули) различают два его типа: «двойничество» как «умножение», когда «сходные качества» распространяются на «двух разных людей», и «двойничество» как расколотое сознание героя (его «деление») [Bricker 1971, p. 1]. По нашему мнению, в образе человека

Его положение в обществе ниже, чем даже у прези­раемого им «нормального» человека. Следует отметить, что в этом – одно из метафорических значений «подполья», которое раскрывается через циклически опосредованные антиномии: «непосредственные люди и деятели» – «прекрасное и высокое» – «подполье» – «пол» – «непосредственные люди и деятели». Акт добровольного самоуничтожения – решающий для феномена «подполья» в этом цикле. Если вспомнить предположение Бе­ма о природе возникновения названия повести, то становится очевидным, что «подполье» – синоним самоуничтожения.

Другое метафорическое значение слова «подполье» – «то, что скрыто, открывается не сразу». Человек из «подполья» панически боялся, чтобы о «подлости» его несоответствия «герою» не узнали другие – из общества, поэтому стремление скрыть свое подлинное «я» становится для него одним из главных.

Для того чтобы скрыть свою сущность, «подпольный» человек постоянно носил маски: «злого чиновника», «независимого», «гордого», «джентльмена», «молодца» и проч. – без маски его появление в свете было немыслимо.

из «подполья» расколотость его сознания представлена как мучительное противоборство трех начал: романтического идеализма, ощущения живой личности, собственно «подполья». Как романтический идеалист, чьи представления вступали в острое противоречие с окружающей действительностью, он пытался отгородиться от мира и нравственно возвыситься над ним. Как живая личность, он чувствовал собственное несоответствие этим идеалам. Наделенный обостренным восприятием негативных сторон жизни, не замечаемых многими, чувством земной любви, «подпольный» герой отстаивал право личности на самоутверждение («не быть штифтиком»), ответственность за всех и искал путь к вере. Трагедия личности, сделавшая ее «подпольной», именно в том и состояла, что готовность поверить не стала верой.

Постоянное ношение масок, борьба его живой личности с человекобежеским сознанием вызывали озлобление, неприятие окружающего мира, проклятие его, порождали стремление уйти, обрести покой. Этот покой, отстраняющий его от окружающего мира, и был уходом в «подполье».

Собственно «подполье». Уход этот осуществлялся постепенно, но неизбежным его результатом стало то, что внутренний мир «подпольного» героя оказался направленным исключительно внутрь, на самого себя. Это обстоятельство повлекло за собой изменение сознания человека из «подполья», сделав его «подпольным», т. е. извращенным. Отказавшись от «живой жизни»⁶ (жизни в обществе), «подпольный» человек стал искать ее заменители («пускаться на выверты») и находил их. Все эти «с грязнотцей» мелкие «подпольные» похождения, «развратишко», чтение и мечтательство, «объятия» с обществом у своего столоначальника Сеточкина и проч. (о которых без презрения и сожаления в моменты искренности не может говорить и сам герой), венчаемые утонченным садомазохизмом – наглядная характеристика «подпольного» бытия.

Уход в «подполье» был бы невозможен без философского обоснования этой «антиверы» – всеразлагающего воинствующего рационализма, ставшего сердцевиной циничного аморализма – этой основы «подпольных» основ. В самом деле, если переделываться «не во что», что же остается, кроме как уйти в «подполье».

Несмотря на то, что рационализм, по размышлению самого героя, лишал его каких-либо моральных основ для мести, выдвигая основания «еще первоначальнее», на самом

⁶ О семантике концепта «живая жизнь» см. работу М. Кустовской [Кустовская 2009].

деле вся жизнь «подпольного» героя, его уход в «подполье» — непрерывный акт мщения людям. Практически он мстил или пытался мстить каждому, кого встречал на своем пути; мстил, во-первых, за принадлежность «живой жизни», а в особенности же мстил, если эта встреча хоть сколько-нибудь нарушала «подпольный» уклад.

Эстетическим обоснованием «подполья» стало приращение собственному унижению поэтической формы; в этой эстетизации и заключается «сок того странного наслаждения», «наслаждения от <...> сознания своего унижения» (5, 105, 102).

Таким образом, «подполье» из своего хозяина делало раба, подчиняя себе всецело его разум и волю.

Постепенно у человека из «подполья» сформировался и образный «подпольный» взгляд на реальность. Отвергаемый им мир казался ему враждебной серой массой. Красноречиво об этом взгляде говорят его прогулки по промышленным улицам (нравилась «именно <...> грошовая суетня <...> наглая прозаичность» толпы). Реальный мир стал ощущаться образами-символами вроде «образа прошедшего дня» или «одной на Сенной», «одного офицера». Взгляд этот настолько специфичен, что в мировосприятии «подпольного» героя живые и неживые предметы как бы выравниваются, становятся одинаковыми: так, насколько предметом мебели, принадлежностью квартиры-«скорлупы» казался лакей Аполлон, настолько живыми кажутся жалкий «халатишко» и злобно шипящие «часишки»; почти рассказчиком выступает во второй главе повести «мокрый снег», и очень часто «темно».

Находясь в «подполье», герой повести постепенно теряет многие свои человеческие черты, черты личности, и оправдывает собственное же определение «подполья» — «нравственное рабство в углу». Показательна у него транс-

формация представления о любви: от земного, патриархального чувства – к деспотизму, стремлению унижить. Другие трансформации: от осознания права личности не быть «штифтиком в органном валу», свободы волеизъявления, ответственности за нее – к иррациональному своеволию; от совестливости и стыда – к мрачному мазохизму; от искренности – к рисовке и фальши и т. д.

Особо следует сказать о противоречивости «подпольного» героя. Противоречия его являются следствием нравственной неопределенности и подмены «живой жизни» «ретроградными» ее заменителями. Правда, постепенно, по мере усугубления «подпольных» качеств, герой все же получает свое нравственное определение – «подполье», но это лишь подстегивает его к ощущениям-контрастам. Легко прослеживается также связь противоречивости героя с «двойничеством». Как уже отмечалось, в расколотом сознании героя повести живут и романтический идеалист, и живая личность, и «подполье». Учитывая разнообразие масок, которые носил герой повести, можно говорить о его многоликости. Однако главное противоречие героя – это борьба между остатками его живой личности и «подпольем» (романтический идеализм можно отнести к «подполью»).

И сами «Записки...» – не что иное, как отголоски этой борьбы. Добровольно лишив себя живой жизни, «подпольный» герой не в силах сдерживать обращения к «господам», к воображаемой аудитории: «Разве можно человека без дела на сорок лет одного оставлять?» (5, 121).

Но, даже поработанный «подпольем», герой повести в минуты просветления не лишен способности оценить себя со стороны и вынести себе же приговор. Более того, обладая даром мыслителя, он видит проблему «подполья» для многих изолированных в самом обществе людей (потому-то он и яв-

ляется человеком «русского большинства!»). Он сознает, что вовсе не «подполье» лучше, а что-то другое, которое откроется, возможно, людям, но уже без него.

Таким образом, «подполье» следует понимать как отчужденность внутренней жизни личности от духовного бытия других людей; невозможность соприкосновения душ, которое происходит только в общении, обществе; неприятие и проклятие мира. «Подполье» – это направленность внутреннего мира личности на самое себя; это эгоцентризм, аморализм, разложение всех человеческих качеств и, в конечном итоге, духовная гибель личности.

Будучи носителем («в душе своей») антихристианского состояния – «подполья», следуя в своем сознании неизменной, «математической» модели «подпольного» поведения, имеющей притчевый характер⁷, герой «Записок из подполья», несомненно, выходит за рамки этого произведения и выступает в качестве архетипического образа, который существенно повлиял на все последующее творчество Достоевского.

Основой воплощения архетипического образа человека из «подполья» является его слово – «слово (разрядка М. Бахтина. – Ю. Р.) героя о себе самом и о своем мире» [Бахтин 1994, с. 45]. Главным принципом построения этого слова

⁷ «Подпольную» притчу, по нашему мнению, можно было бы озвучить примерно так: «Меня больно ранит несовершенство мира. Я бегу от него в "прекрасное и высокое". В нем нет Бога, но есть человек, я хочу стать им, чтобы насильственно изменить презренный мир. Но я не в силах стать Наполеоном, а значит, я не только не достоин его, я – ниже самого обыкновенного "непосредственного человека и деятеля". Этот "нормальный" человек – презираемый мною пол; я же – хуже, гаже, чем он: я – "подполье". Я казню себя за эту низость до боли, до наслаждения. Самоказнь делает меня "выброшенным из компании человеческой", но без самоказни, без обособления, без "подполья" я обходиться уже не могу...».

является его диалогизм [Тоичкина 2000]. Слово «подпольного» героя «начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику» [Бахтин 1994, с. 124]⁸.

Проявлением диалогизма слова человека из «подполья» является «имплицитный образ» «читателя-собеседника-зрителя» [Тоичкина 2000, с. 44]. Его наличие, во-первых, по-

⁸ Вот как описывает это К. Мочульский: «"Подполье" начинается словами: "Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, у меня болит печень". После первой же фразы: "я человек больной" – многоточие и оглядка на читателя. Как будто рассказчик уже заметил сострадательную улыбку и обиделся. Читатель еще подумает, что он нуждается в его жалости. Поэтому – дерзкое: "Я злой человек. Непривлекательный я человек". Далее развязно: "Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю". И снова оглядка: уж не показался ли он читателю наивным? Чтобы исправить впечатление – этакий грациозный каламбур: "К тому же я еще и суеверен до крайности, ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину". И опять опасение: а что, если просвещенному читателю он покажется ретроградом? Поэтому новый неудачный каламбур в скобках ("Я достаточно образован, чтобы не быть суеверным, но я суеверен"). Но читатель может спросить, почему же он не лечится? Нужно поразить ответом: "Нет-с, я не хочу лечиться со злости". Читатель в недоумении пожимает плечами; эта предполагаемая реакция уже раздражает рассказчика, и он отвечает дерзостью: "Вот вы этого наверно не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю". И, забегаая вперед, он предвосхищает возражение: "Я, *разумеется*, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью: я *отлично хорошо* знаю, что и докторам я никак не смогу "нагадить" тем, что у них не лечусь; я *лучше всякого знаю*, что всем этим я единственно себе поврежу, и никому больше". Думали меня поймать, а вот я вас поймал. Я-то, оказывается, лучше вас знал все ваши доводы. Но все-таки, если я не лечусь, так это "со злости". Вы удивляетесь? Так и удивляйтесь, мне этого-то и хотелось. Что ж делать, уж такой я парадоксалист. И так в каждой фразе» [Мочульский 1995, с. 340].

могает «подпольному» герою прийти к «уяснению» своего «слова» и личному осознанию (М. Бахтин называет его «правдой собственного сознания» [Бахтин 1994, с. 45, 47]) – на это «направлена» «вся художественная конструкция романа Достоевского» [Бахтин 1994, с. 45], а во вторых – указать на открывающуюся «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний», «подлинную полифонию полноценных голосов», «действительно» ставшую «основной особенностью романов Достоевского» (разрядка М. Бахтина – Ю. Р.) [Бахтин 1994, с. 7].

Диалогизмом своего слова архетипический образ «подпольного» героя обозначает и глобальную задачу героев Достоевского – «воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект» [Иванов 1995, с. 285], «утвердить чужое "я" – "ты еси"», «чтобы преодолеть свой этический солипсизм», «солипсическую отъединенность сознания», «замкнутость в своем собственном мире» [Бахтин 1994, с. 11].

ГЛАВА 3

РЕАЛИЗАЦИЯ СВОЙСТВ АРХЕТИПИЧЕСКОГО ОБРАЗА «ПОДПОЛЬНОГО» ГЕРОЯ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Свойства архетипического образа «подпольного» героя получают свое дальнейшее воплощение в романе «Преступление и наказание». Как известно, первоначально он был задуман в той же форме, что и «Записки из подполья» – как «исповедь-роман» от имени убийцы, который фактически отрезал себя от мира и полностью ушел в свою «неподвижную идею» [Белов 1984, с. 23]. Обращает на себя внимание и то, что в известном письме из Висбадена издателю «Русского вестника» М. Н. Каткову Достоевский, подробно излагая сюжет и главную идею своего произведения, пишет о чувстве «разомкнутости и разъединенности с человечеством» (очевидно, о «подполье» – Ю. Р.), которое Раскольников «ощутил тотчас же по совершении преступления». Это чувство «замучило его», и «он кончает тем, что принужден сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям» (28, ч. 2, 136–139). Надо сказать, что уже исходную ситуацию Раскольникова в романе можно назвать «подпольной» [Назирова 1982, с. 52–53].

Пребывая «с некоторого времени» «в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию»⁹, он «до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи» (6, 5). Его «каморка», которую он снимал у

⁹ Об ипохондрии, проявляющейся «во взаимоотношениях человека с внешним миром», об ипохондрии как о «социально-психологическом явлении» см. комментарий Б. Тихомирова [Тихомиров 2005, с. 49–50].

жильцов, «приходилась под самой кровлей высокого пятиэтажного дома и походила более на шкаф, чем на квартиру» (6, 5) – «это была крошечная клетушка, шагов в шесть длинной, имевшая самый жалкий вид <...> до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко» (6, 23). Погрузившись в свою «каюту», Раскольников «реши-тельно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу и даже лицо служанки возбуждало в нем желчь и конвульсии» (6, 26).

Что же послужило причиной столь мрачного уединения? Как и в случае с «подпольным» героем, в мироощущении Раскольникова есть главное, что позволяет говорить о реализации свойств архетипического образа человека из «подполья» в романе. Это, очевидно, идеализация некоторой возвышенной культурной субстанции, противоположной враждебной «серой» обыденности. У героя «Записок...» – это «прекрасное и высокое»; Раскольников же вынашивает идею Наполеона – сильной личности, сверхчеловека, способного властвовать над людьми и даже, во имя своих целей («нового слова»), распоряжаться жизнями. «В его образе выражается в романе мысль непомерной гордости, высокомерия и презрения к этому обществу. Его идея: взять во власть это общество, чтоб делать ему добро. <...> Он хочет властвовать и не знает никаких средств», – указано в черновых набросках Достоевского к «Преступлению и наказанию» (7, 155).

Впрочем, образ Наполеона возникал уже и в «подпольных» мечтаниях героя «Записок из подполья» о «прекрасном и высоком». Словно представитель высшего разряда людей (по «раскольниковской» теории) идет он «проповедовать новые идеи» и уже буквально в роли Наполеона I разбивает «ретроградов под Аустерлицом» (5, 133). «Деспотизм – его черта», – характеризует Раскольникова в набросках к роману Достоевский, почти слово в слово повторяя определение, ска-

занное о себе героем из «подполья»: «Но я уже был деспот в душе; я хотел неограниченно властвовать» (5, 140).

Вступившись за встреченную им случайно на улице пьяную девочку и отдав последние двадцать копеек, Раскольников произносит слова, подобные знаменитой тираде «подпольного» героя: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» – «И чего я взялся тут помогать? Ну мне ль помогать? Имею ль я право помогать? Да пусть их переглодают друг друга живьем – мне-то чего?» (6, 42).

Таким образом, уже в самом начале романа «подпольные» черты в характере Раскольникова выражены с такой силой, что создается впечатление, что перед нами – почти сложившийся собственно «подпольный» герой. Впрочем, черты общей «подпольной» выраженности наблюдались у него еще ранее – во время учебы в университете. В романе, правда, нет целостной картины этого периода, о нем мы узнаем лишь по отдельным упоминаниям, но следует отметить, что описание пребывания Раскольникова в университете практически ничем не отличается от изображения «каторжных» школьных лет жизни «подпольного» героя.

Для сравнения: «С товарищами моими я, разумеется, дружба не выдерживал и очень скоро расплевывался и вследствие еще юной тогдашней неопытности даже и кланяться им переставал <...>. Вообще же я всегда был один. <...> Товарищи встретили меня злобными и безжалостными насмешками за то, что я ни на кого из них не был похож. <...> Я возненавидел их тотчас и заключился от всех в пугливую, уязвленную и непомерную гордость. <...> Чтoб избавиться себя от их насмешек, я нарочно начал как можно лучше учиться и пробился в число самых первых. Это им внушило. К тому же все они начали помаленьку понимать, что я уже читал такие книги <...> и понимал такие вещи <...> о которых они и не

слыхивали. Дико и насмешливо смотрели они на это, но нравственно подчинялись» (5, 127, 139, 140) – «Записки из подполья». «Замечательно, что Раскольников, быв в университете, почти не имел товарищей, всех чуждался, ни к кому не ходил и у себя принимал тяжело. Впрочем, и от него скоро все отвернулись. Ни в общих сходках, ни в разговорах, ни в забавах, ни в чем он как-то не принимал участия. Занимался он усиленно, не жалел себя, и за это его уважали, но никто не любил. Был он очень беден и как-то надменно горд и несообщителен; как будто что-то таил про себя. Иным товарищам его казалось, что он смотрит на них на всех, как на детей, свысока, как будто он всех их опередил и развитием, и знанием, и убеждениями, и что на их убеждения и интересы он смотрит как на что-то низшее» (6, 43) – «Преступление и наказание».

В этих строках, очевидно, нашел свое отражение собственный опыт Достоевского времен его пребывания в стенах Инженерного замка.

Для исследователя очевидно, что атмосфера «Записок...» явственно проступает в «Преступлении и наказании». Даже фактических параллелей с «Записками...» обнаруживается в романе немало. Это и старуха-процентщица с белобрысыми, жирно смазанными маслом волосами, напоминающая ненавистного слугу Аполлона. Это и прогулки Раскольникова в своем квартале, словно гуляния «подпольщика» по промышленным улицам, где ему, как и «подпольному» герою, противостоит «наглая прозаичность» толпы. Жалкий костюм и скверная домашняя обстановка Раскольникова коррелируют с лохматым ватным «халатишкой» и нищетой в квартире «подпольного» героя. Мысли Раскольникова о будущем пьяной девочки с перспективой «устройства» посредством какой-нибудь Дарьи Францевны и неминуемой дорогой: больница, вино, кабаки, еще больница, смерть – очень напоминают

«жалкие» слова, которые говорил герой из «подполья» Лизе. Легко просматриваются и параллели между Лизаветой, Соней и Лизой, их кротостью, «детскостью»: Лиза – «Взгляд <...> ее был просящий, мягкий, а вместе с тем доверчивый, ласковый, робкий. Так смотрят дети» (5, 163); Лизавета – «У нее такое доброе лицо и глаза. <...> Тихая такая, кроткая, безответная <...> улыбка у ней даже очень хороша. <...> губы ее перекошились так жалобно, как у очень маленьких детей» (6, 54, 65); Соня – «он смотрел на нее и вдруг, в ее лице, как бы увидел лицо Лизаветы <...> с совершенно детским испугом в лице, точь-в-точь как маленькие дети» (6, 315).

Наконец, присутствует в романе и такой петербургский образ «Записок...», как «мокрый снег».

Стилистика напряженных внутренних монологов Раскольникова весьма напоминает речь «подпольного» героя: «И с чего взял я <...> с чего взял я, что ее непременно в эту минуту не будет дома? Почему, почему, почему я так наверно это решил?» (6, 59) – «Преступление и наказание»; «И с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотенья? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благо-разумно выгодного хотенья?» (5, 113) – «Записки из подполья».

Р. Назиров, отмечая, что связь между «Записками...» и «Преступлением и наказанием» «бросается в глаза», указывает на подчеркнутую Л. Гроссманом «сюжетную переключку» между «Записками...» и «романом о Раскольнике»: герой в нравственном единоборстве терпит поражение от падшей женщины. Вторая часть «Записок...» – тоже своего рода история преступления и наказания, только наказание не развернуто, как бы насильственно прервано, сюжет механически «укорочен» [Назиров 1982, с. 52].

Все эти параллели свидетельствуют о целостности художественного мира Достоевского и подчеркивают особое место, занимаемое в нем феноменом «подполья». Не вызывает сомнения, что многие герои «Преступления и наказания» заключают в себе «подпольные» черты (т. е. в них нашли свое отражение качества архетипического образа «подпольного» героя).

Раскольников

Раскольников, по общему признанию, «не только композиционный, но и духовный центр романа». Все «тематические фабулы»: истории Мармеладовых, матери и сестры Раскольникова, истории Свидригайлова, Лужина и Разумихина – «неразрывно связаны с главным героем и воплощают его мысли и идеи» [Белов 1984, с. 36, 38].

Все, чувствуя «значительность его личности» и будучи поражены раздирающими его противоречиями, «хотят отгадать загадку его роковой раздвоенности» [Белов 1984, с. 38]. Таким образом, именно персонаж, в котором с наибольшей полнотой выражены архетипические свойства человека из «подполья», становится центром романа, открывающего великое пятикнижие Достоевского. Сам же принцип построения образа центрального героя, «который впоследствии обусловил своеобразие художественной структуры романов» писателя, был впервые применен в «Записках из подполья» (см. примечания к повести (5, 378)).

Особенностью воплощения свойств архетипического образа человека из «подполья» в романе «Преступление и наказание» является то, что здесь «подпольный» герой пытается на практике, в «живой жизни» преодолеть унижение «подпольем», для чего, по выражению Р. Назирова, вторгается в нее «с топором», совершая умышленное убийство стару-

хи-процентщицы и нечаянное (но не случайное!) – убийство Лизаветы и ее еще неродившегося ребенка.

Следует отметить, однако, что сам факт решимости на серьезный поступок именно в «живой жизни» говорит о «не-закабаленности»¹⁰ молодого героя в «подполье», хотя на убийство он решается и не для того, чтобы вырваться из него. Для «пожилого» героя «Записок...» поступок уже принципиально невозможен, – все, что может нарушить «подпольный» покой немислимо; жизнь для него – чуждый мир, субстанция для «подпольных» «вывертов». Раскольников еще слишком остро чувствует свою униженность в «подполье», «подпольный» покой еще не поработил его, жизнь для него не стала отвлеченной эстетической игрой.

Вероятно, поэтому многие исследователи не относят Раскольникова к «подпольным» героям. В частности, Р. Назиров, Р. Поддубная не считали, что Раскольников – «подпольный» герой. Как указывает В. Кирпотин, «Раскольников – не человек из подполья, хотя он, по-своему, тоже забился в угол, в одиночество. Разочарование привело подпольного к разложению и к распаду, к разврату и пьянству, к ничтожеству. Раскольников разочарован, это несомненно, но он не способен выполоть до конца из своей души убеждения прежних лет, скептицизм его расслаивается на оттесненные, но не вытесненные до конца любовь и жалость к людям» [Кирпотин 1978, т. 3, с. 47–48].

В то же время не вызывает сомнений: «"Записки из подполья" – пролог к грядущим героям Достоевского (Расколь-

¹⁰ Слово «закабалиться» – это слово «подпольного» героя, которое он употребляет по отношению к Лизе, ожидая, что она сможет навестить его, потому, что не совсем еще «закабалилась» в публичном доме.

никову, Свидригайлову, Кириллову, Ставрогину, Шатову, Ив. Карамазову); Ордынов и Валковский – их предтечи; Голядкин – чем не «подпольный»? Раскольников – из природы тех, "кто решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу>"; «"Записки из подполья" – пролог к литературе XX века». [Гарин 1997, с. 114, 112]. Достоевский своим произведением заставляет каждого обнаруживать в «парадоксалисте» часть самого себя. «"Подпольные" люди – везде: наполеоновская идея рождается в "подполье", ужасающие замыслы и великие идеи рождаются в подполье, революция приходит из "подполья" и реакция уползает туда. Есть катакомбная культура, андерграунд, подвалы музеев и подвалы, в которых творят...» [Гарин 1997, с. 114].

В образе Раскольникова мы находим «незакабалившегося» молодого «подпольщика», который выходит поступком в «живую жизнь», но совершает этот поступок не оттого, что ощущает духовную гибель в «подполье», а потому, что хочет стать вровень с Наполеоном, из «подпольной» униженности пытается дотянуться до идеала.

Ошибка Раскольникова состояла в том, что, если бы он даже смог осуществить задуманное им убийство без угрызений совести, как того и хотел, он все равно не вышел бы из «подпольного» лабиринта. Идеальное – такая же сторона «подпольного» бытия, как и «подпольное» унижение – обратная его сторона. Усталость от борьбы между ними есть «подпольный» покой или само «подполье». Обагрив руки кровью, Раскольников совершил прыжок в «подпольную» бездну, поскольку последовавшая после убийства жестокая нравственная борьба лишь утвердила его в «подпольном» унижении, приблизила к усталости, «подпольному» покою: «А черт возьми это все! – подумал он вдруг в припадке неистощимой злобы. – Ну началось, так и началось, черт с ней и с новой

жизнию! Как это, господи, глупо!.. <...> Наплевать мне на них на всех» (6, 86); «я сам приучил и истерзал себя, и сам не знаю, что делаю... И вчера, и третьего дня, и все это время терзал себя... Выздоровлю и... не буду терзать себя... А ну как совсем и не выздоровлю? Господи! Как это мне все надое-ло!...» (6, 87).

Чувства закоренелого «подпольщика» из «Записок из подполья» и Раскольников после совершения убийства суть одной природы, имеют характер неподвластного ни воле, ни разуму отвратительного ощущения: «Угрюмая мысль зародилась в моем мозгу и прошла по всему телу каким-то скверным ощущением, похожим на то, когдаходишь в подполье, сырое и затхлое» (5, 152) – «Записки из подполья»; «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и осуждения вдруг сознательно сказались в душе его» (6, 81) – «Преступление и наказание». И далее: «Не то, чтоб он понимал, но он ясно ощущал, всюю силою ощущения, что <...> даже с чем бы то ни было ему уже нельзя обращаться к <...> людям <...> и будь это все его родные братья и сестры <...> то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним и даже ни в каком случае жизни; он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения. <...> это было более ощущение, чем сознание, чем понятие; непосредственное ощущение, мучительнейшее ощущение из всех до сих пор жизнью пережитых им ощущений» (6, 82).

Достоевский много раз настойчиво характеризует «подпольное» состояние словом «ощущение», очевидно стремясь показать трагическое бессилие надломленного человека перед «подпольем», которое выступает как проявление дьявола, сила зла. Зло существует как данность, от воли человека оно не зависит, он его чувствует, ощущает, но у него нет духовной силы ему противостоять, и оно поработщает. Какое светлое

чувство пережил Раскольников в лучах закатного солнца, когда, казалось, отрекся от «проклятой мечты» своей и как, не выдержав дьявольского искушения, пошел убивать, словно затянутый шестернями чудовищной машины! – «Кстати <...> это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? а?» – спрашивает он Соню. И сам же отвечает: «...я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. <...> черт-то меня <...> потащил, и уже после того мне объяснил, что не имел я права туда ходить <...>. Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку! <...> А старушонку эту черт убил, а не я...» (6, 321–322).

С точки зрения медицины, Раскольников – на грани параноидального помешательства [Аменицкий 1915].

Будучи весь во власти ощущения-«подполья», Раскольников нравственно не в состоянии поддерживать общение с окружением, матерью и сестрой («точно из-за тысячи верст на вас смотрю»(6, 178)); особенно с матерью, старавшейся с детства привить ему религиозные чувства. «Молишься ли ты Богу, Родя, по-прежнему и веришь ли в благость Творца и Икупителя нашего? Боюсь я, в сердце своем, не посетило ли и тебя новейшее людское безверие?» – с беспокойством спрашивала в своем письме к сыну мать (6, 34).

Став на путь отчуждения, Раскольников «нравственно требует», чтобы родные оставили его: «Пусть я неблагодарен, пусть я низок, только отстаньте вы все, ради бога, отстаньте! Отстаньте! Отстаньте!», «Оставьте меня! Оставьте меня одного!» – кричит он Разумихину, матери и сестре из «подполья» (6, 130, 239).

«Подпольное» состояние Раскольникова явилось отражением его серьезных сомнений в вере, раздвоенности; сомнений, которые видела в нем его мать еще в отрочестве (Пульхерия Александровна упоминает о «фантастичности»,

«капризности» сына, «даже когда ему было только пятнадцать лет» (6, 166); сомнений, не покидавших и самого Достоевского всю жизнь и выплеснувшихся в его романы.

Диалог Раскольникова с Соней – вечный диалог писателя с самим собой. Весь мучительный процесс нравственных исканий Раскольникова – невиданное по силе проклятие и отрицание «подполья».

Уже здесь, в «Преступлении и наказании», твердо, без тени сомнений и с непоколебимой убежденностью устами Сони указан путь преодоления проклятого «подполья» – смирить наваждение-гордыню, покаяться, принять на себя страдание, очиститься им и открыть свою душу Богу:

«– Встань! <...> Поди сейчас, сию же минуту, стань на перекрестке, поклонись, поцелуй сначала землю, которую ты осквернил, а потом поклонись всему свету, на все четыре стороны, и скажи всем, вслух: "Я убил!" <...> – Страдание принять и искупить себя им, вот что надо» (6, 322–323).

В романе «Преступление и наказание» Соне Мармеладовой удастся вывести «подпольного» героя к свету, ко Христу, дать ему возможность вдохнуть живительного «воздуху, воздуху!». Спасение Раскольникова кажется невероятным – настолько труден, мучителен его путь из «подполья». Он кажется неестественным, неубедительным (в романе он, практически, не показан), но он все-таки есть. Важно понять, что этот исход – единственный, единственно возможный. Из «подполья» можно выйти, лишь обратившись ко Христу. Иное же нравственное бытие всегда будет оставлять место «подполью».

В других героях романа феномен «подполья» не выражен с такой яркостью, как в Раскольникове, хотя и в них реализуются «подпольные» качества. Исключение составляет лишь одержимый бестиальностью Свидригайлов, сразу за-

явивший Раскольникову о том, что между ними «есть какая-то общая точка», что они – «одного поля ягоды» и могут «сойтись поближе» (6, 219, 221, 224).

Свидригайлов

Из подготовительных материалов Достоевского к роману ясно, что Свидригайлов, в противовес Соне, задуман как отражение темной духовной стороны Раскольникова и, по нашему мнению, во многом, – его «подпольной» стороны, его «подпольного» «я». Сам Свидригайлов называет себя «жертвой», в подготовительных материалах ему первоначально даже отводилась роль Раскольникова: «Вдруг решимость изобличить себя <...> покаяние, смирение <...> жажда претерпеть страдание. <...> Подвижничество» (7, 156), а Раскольникову – отчасти роль Свидригайлова: «Финал романа. Раскольников застрелиться идет» (7, 204). По предварительным замыслам Достоевского, Свидригайлов, как и Раскольников, должен был не раз встречаться с Соней – Свидригайлов *«полюбил немного Соню и пользовался ее»* (выделено Достоевским. – Ю. Р.) советами <...> NB. Иногда разговоры с Соней об хороших идеалах. Признается, что с ней было бы ему лучше <...> хвалит Соню, но после, судя сам себя по бестиальным и звериным наклонностям (16-летняя и насилия), говорит, что "я неспособен"» (7, 164). Одержимый «бестиальными наклонностями», Свидригайлов погибает; «незакабалившийся подпольный», но не «бестиальный» Раскольников идет, поддерживаемый Соней, по пути покаяния – к Богу.

Главное отличие Свидригайлова от человека из «подполья» состоит в том, что «подпольный» герой приходит к «подполью» в результате ожесточенной внутренней борьбы. Свидригайлов охвачен сатанизмом изначально. В нем нет классического «подпольного» противопоставления (идеал –

несоответствие идеалу), которое и порождает «подпольную» усталость, уход от «живой жизни». Свидригайлов, напротив, в самой гуще жизни, но как живое проявление безобразного, темного в ней.

В комментариях к роману в академическом собрании сочинений Достоевского отмечено, что современникам писателя было знакомо имя Свидригайлова, и приводится цитата из газеты «Искра» (№ 26, 1861 г.), повествующей о «"фатах, бесчинствующих в провинции", – Бородавкине <...> и его левретке "Свидригайлове)": «"...Свидригайлов – чиновник особых, или, как говорят *особенных* поручений <...> человек темного происхождения, с грязным прошедшим, личность отталкивающая, омерзительная для свежего честного взгляда, вкрадчивая, вползающая в душу <...>. У Свидригайлова все в руках: он и председатель какого-то нового комитета, нарочно для него придуманного, он участвует и в ярмарочном, он ворочит и по коннозаводству, он всюду <...>. Нужно ли сочинить какую-нибудь каверзу, перенести куда следует сплетню, подгадить... на это один готовый и талантливый человек – Свидригайлов; нужно ли сорвать с кого-нибудь за место или по делу крупную, задушевную взятку; нужно ли приобрести хорошенькую гувернантку... <...> для всего этого самый сметливый фактатум, самый расторопный посредник – Свидригайлов... "» (7, 368). Не случайно, что Свидригайлов, еще и недели не прожив в Петербурге, сумел уже все устроить около себя «на какой-то патриархальной ноге» и окружить себя «знакомыми» людьми (6, 356), среди которых он моментально сделался «своим».

Если «подпольного» человека отличает трагическое восприятие жизни и несправедливое ее устройство болезненно ранит его, рождает в нем обиду на жизнь и делает его трагическим одиночкой, то Свидригайлов – «не насмешлив, всех и

все извиняет <...> все допускает, перенослив» (7, 164), «чрезвычайно согласен и уживчив. Весьма снисходителен» (7, 163). Свидригайлов «и с шулерами уживался, и князю Свирбею <...> не надоел, и об Рафаэлевой Мадонне <...> в альбоме сумел написать, и с Марфой Петровной семь лет безвыездно проживал, и в доме Вяземского на Сенной в старину ночевывал» (6, 224).

Если «подпольщик» ищет и находит свое спасение от окружающей действительности в бегстве в «прекрасное и высокое», в идеал, то у Свидригайлова – «ни энтузиазма, ни идеала» (7, 164). Будущая жизнь в его представлении («символ веры») – «комнатка» с закопченными стенами «вроде деревенской бани» с пауками по углам, что и будет «справедливо». Раскольников, несмотря на свое «подпольное» отчуждение, ошарашен столь «безобразным» суждением (6, 221).

При ближайшем рассмотрении, однако, становится очевидным, что сатанизм сливается с собственно «подпольем» по мере более яркого проявления «подпольных» черт.

Некоторые высказывания Свидригайлова («я ведь человек мрачный, скучный. <...> вреда не делаю, а сижу в углу» (6, 368)) позволяют заключить, что перед нами все тот же «подпольный» герой, но лишь в его другой психологической разновидности. «*Моменты черного духа*» (выделено Достоевским. – Ю. Р.) тоже порождают отчуждение. Собственно «подполье» и бестиальность – это синонимы.

Сознание своего несоответствия идеалу приводит «подпольного» героя к самоуничтожению, что, как уже отмечалось, является одним из решающих «подпольных» признаков. Свидригайлов полон решимости совершить то же самое по отношению к себе, стремится к самоуничтожению: «главное – у самого желание стухеяться, убить себя, исчезнуть на Сенной» (7, 163).

В сущности, у Свидригайлова – фактическое сходство и с Раскольниковым, и с героем «Записок из подполья». В его уста Достоевский вкладывает продолжение полемики «подпольного» героя с социалистами (рассуждения о том, что человек – не «штифтик»): «Главная мысль социализма – это механизм. Там человек делается человеком механикой. На все правила. Сам человек устраняется. Душу живу отняли» (7, 161). Как и «подпольный» герой, Свидригайлов откровенен («Зачем не быть откровенным?» (7, 165)) и лукав («сумею надуть» (7, 165)). Как и герой «Записок...», Свидригайлов – человек «не занятой», в поисках нравственного определения выдвигающий «занятия»-парадоксы. «О, если б я ничего не делал только из лени <...> как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе <...> лентяй <...>. Значит, положительно определен <...> деятельность <...> пить за здоровье всего прекрасного и высокого,» – утверждает «подпольный» парадоксалист (5, 109); «хотя бы что-нибудь было, ну помещиком быть, ну, отцом, ну, уланом, фотографом, журналистом... н-ничего, никакой специальности! <...> даже скучно <...>. Зачем же бросать женщин, коли я хоть до них охотник? По крайней мере, занятие», – вторит ему Свидригайлов (6, 359).

Свидригайлов необходим Раскольникову, и Раскольников идет к Свидригайлову в ожидании «чего-нибудь от него нового», подальше от взгляда-приговора Сони. Свидригайлову Раскольников тоже «интересен»; в своих размышлениях незадолго до самоубийства Свидригайлов даже ставил его на свое место, видя в нем свое бестиальное будущее: «А шельма, однако ж, этот Раскольников! Много на себе перетащил. Большой шельмой может быть со временем, когда вздор повыскочит, а теперь слишком уж жить ему хочется!» (6, 390).

Как и Раскольников, Свидригайлов думает о том, чтобы свести счеты с жизнью: «Свидригайлов Раскольникову на Сенной: – Застрелитесь, да я, может быть, застрелюсь» (7, 204). При этом и тот и другой боятся воды.

Свидригайлов перед самоубийством (как и Раскольников перед тем, как на себя донести) старается «зацепиться» за изучение «лавочных» и «овощных» вывесок, тщательно их прочитывая.

Результатом «подпольного» отчуждения «парадоксалиста» из «Записок...» и Раскольникова стала ведущая к саморазрушению направленность их внутреннего мира на самое себя и изменение состояния сознания. То же самое происходит с одержимым бестиальностью Свидригайловым.

«Подпольный» герой совершает насилие над бедной Лизой, невольно потревожившей его «подпольное» «спокойствие». Раскольников совершает насилие над жизнью, чтобы соответствовать идее, «выжитой» в «подполье». Свидригайлов совершает насилия, чтобы удовлетворить бестиальное сладострастие, жажду наслаждения. «Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. <...> Наслаждения артистические <...> и рядом с ними грубые <...>. Наслаждения психологические. Наслаждения уголовные <...>. Наслаждения мистические <...>. Наслаждения покаянием <...>. Наслаждения нищенские <...>. Наслаждения Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством. <...> Наслаждения образованием <...>. Наслаждения добрыми делами», – как характеризует его Достоевский (7, 158).

В Свидригайлове же Достоевский отмечает характерное для «подпольного» героя «раздвоение» («как это он мог давеча <...> отзываться о Дунечке действительно с настоящим восторженным пламенем <...> и в то же самое время знал

наверно, что не далее как через час он собирается насиловать Дуню, растоптать всю эту божественную чистоту ногами и воспламениться сладострастием» (7, 160)), масочность, подмену «живой жизни» игрой, «вывертами» («все выдумка. Все-то себя чем-нибудь тешат, и все одни выдумки» (7, 200)), которые служат для эстетизации «подпольного» бытия.

Как и у «подпольщиков», у Свидригайлова специфически «подпольный» взгляд на реальность, когда действительность воспринимается «пауками» и образами-привидениями убиенных (для сравнения, «подпольные» образы у его «предшественников»: «одна на Сенной», «сальный воротник», «роковая бурда», «мокрый снег» – у человека из «подполья»; саврасая клячка, смеющаяся убиенная старуха-процентщица, моровая язва и тот же «мокрый снег» – у Раскольникова).

Последние часы жизни Свидригайлов уже физически проводит в «подполье», оказавшись в «отдаленном номере» гостиницы, «душном и тесном», под лестницей в «углу». Его окружает «темень, как в погребѣ», вызывающая «скверное» ощущение. Ему снятся ужасы: «девочка-самоубийца-утопленница» в гробу, пятилетний ребенок, превращающийся в «каmeliю»; во сне-забытьи за пазухой, под рубашкой «шоркает по телу» символ «подполья» – «мышь» (6, 390).

В образе Свидригайлова с потрясающей остротой отражено проявление темных сил, абсолютного живого зла, направленного в самую гущу жизни, и, на первый взгляд, Свидригайлов, находящийся в ней, совсем далек от обособившегося «подпольного» героя.

Ближайшее рассмотрение позволяет увидеть круг отчуждения, неизбежно обозначаемый злом. Круг, в центре которого оторванный от жизни, масочный, деградирующий и погибающий герой, в силу отчуждения, становится «под-

польным». Бестиальное в нем сливается с «подпольным». Страстный, растленный, демонический Свидригайлов оказывается «подпольнее» «не закабалившегося» в «подполье» Раскольникова и доходит «до последней стены».

Каждый из «подпольных» героев совершает преступление над нравственной природой человека, и каждый из них нравственно погибает. Возрождение Раскольникова – спасение и чудо. Для главного героя «Записок...» и Свидригайлова ни спасение, ни чудо – невозможны.

Соня Мармеладова

Будучи воплощением «православного воззрения», этот образ, тем не менее, вмещает в себя одну яркую «подпольную» черту. Соня приносит себя в жертву, принимает страдание, берет крест Раскольникова и возносится к вершинам духа. Соня обладает непоколебимой верой в Бога, и эта вера дает ей «все»: она становится близкой людям. Соня всем сердцем сознает Божий идеал, но себя считает глубоко падшей: «Да ведь я... бесчестная... я великая, великая грешница!» (6, 246). Грешницей она себя считает не за «желтый билет», как поначалу думает Раскольников («позор, очевидно, коснулся ее только механически; настоящий разврат еще не проник ни одной каплей в ее сердце» (6, 247)), а за то, что «неблагодарна была» и «против любви много раз погрешила» (Соня с болью вспоминает о том, как отказала Катерине Ивановне в вышитом воротничке, которого «уж так ей хотелось» (6, 244–245) (7, 135)).

«Подпольная» черта в образе Сони именно в том и состоит, что она в душе совершает акт самоуничтожения при осознании своего несоответствия Божьему идеалу. Однако это не приводит ее в «подполье», потому что она, в отличие от «подпольного» героя, никогда и не представляла себя вме-

сто Бога, а только веровала и поклонялась ему. В ее сознании человек не есть человекобог, и человеку остается лишь человеческое. Сознание своей малости перед Богом, божий страх, отсутствие гордыни позволяют ей брататься с людьми, принимать страдание, очиститься им и духовно возвыситься. «Подпольная» черта в ней – лишь механизм, имеющий в ее сознании совсем другое содержание, нежели у «подпольного» человека. Для нее самоунижение – это прививка от гордыни, от того, что человек не сравняется с Богом, гарантия от человекобожества.

Разумихин

Сходную «подпольную» черту имеет и Разумихин. Преследуемый «ужаснейшими воспоминаниями» вечера, когда он познакомился с Дуней и Пульхерией Александровной и когда был так «низок и гадок», Разумихин вполне отдается чувству самоунижения, которое «часто встречается у людей, хотя и благороднейших и великодушных, но грубых буянов, много грязного видевших бамбошеров, – что <...> он сам себя как-то принижает перед женщиной» (7, 155–156): «Конечно, – пробормотал он про себя через минуту, с каким-то чувством самоунижения, – конечно, всех этих пакостей не закрасить и не загладить теперь никогда...» (6, 162).

Присутствует при этом и «подпольная» эстетизация: «А пусть! Ну и нарочно буду такой грязный, сальный, трактирный, и наплевать! Еще больше буду!..» (6, 162). Однако в образе Разумихина самоунижение имеет комический оттенок. Раскольников даже использует простодушное самоуничижение своего друга и подшучивает над его чувствами к своей сестре, чтобы первый раз предстать перед следователем Порфирием, изображая сцену «самой искренней веселости и, главное, натуральности» (6, 191).

Лужин

В подготовительных материалах к роману Достоевский пишет о Лужине: «...Лужин, человек выбившийся из <...> семинаристов, из низкого звания и из рутины, – все-таки человек не ординарный. <...> NB Он потому было влюбился в Дуню, что та красива и горда, а его тщеславию лестно было, что вот, дескать, какая у меня жена, и 2) лестно было самому, до сладострастия, что вот, дескать, я господствую и деспотирую над такой прекрасной, гордой, добродетельной и сильного характера. NB Он скуп. Он поклонился деньгам, ибо все погибает, а деньги не погибнут; я, дескать, из низкого звания и хочу непременно <...> быть на высоте лестницы и господствовать. Если способности, связи и прочее мне манкируют, то деньги зато не манкируют, и потому поклонюсь деньгам» (7, 159).

Таким образом, в характере Лужина выделяются такие «подпольные» черты, как деспотизм, сладострастие, желание господствовать.

Если над человеком из «подполья», Раскольниковым, Свидригайловым деньги не имеют власти, то Лужин поклоняется деньгам. Для Раскольникова деньги служат либо символом отчуждения, когда он, отвергнув подаяние пожилой купчихи в козловых башмаках, «будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего» (6, 90), либо через подаяние же (20 рублей на похороны Мармеладова) – средством возвращения к жизни: «ему <...> вдруг показалось, что и ему "можно жить, что есть еще жизнь, что не умерла его жизнь вместе с старою старухой"» (6, 147).

Правда, и для Раскольникова, и для Лужина деньги – это материальное основание для того, чтобы господствовать, «взять во власть» это общество. Так, о Раскольнике гово-

рится: «Он хочет властвовать – и не знает никаких средств. Поскорей взять во власть и разбогатеть» (7, 156), а о Лужине известно, что «более всего на свете любил и ценил он, добытые трудом и всякими средствами, свои деньги: они равняли его со всем, что было выше его» (6, 234).

Однако если для Раскольникова деньги были лишь средством, «стремлением» («Я и денег не успел взять» (7, 181)), то Лужин именно «поклонялся» деньгам, намечая линию денежного отчуждения-«подполья». «Этот человек очень зол...», – говорит о нем Раскольников (6, 304); в Лужине концентрируется отталкивающая, несущая отчуждение злая сила.

Семен Мармеладов

В образе Семена Мармеладова трагически представлена личность, выметенная «метлой» «из компании человеческой», изображен человек, вопиющий о том, что ему не к кому и больше некуда идти. Причина изоляции от общества – нищета, которую сам Мармеладов оценивает как «порок-с» и в которой «первый сам готов оскорблять себя» (6, 13).

Мармеладов – выброшенный из жизни человек, в чьем образе отразились «подпольные» черты; личность, имеющая прямое сходство с человеком из «подполья».

Как и «подпольный» герой, Мармеладов имеет ярко выраженный идеал – «благородство врожденных чувств» (6, 13), как он сам его называет, и который он никак не может «сохранять» в нищете. Налицо – идеальные представления и трагизм собственного несоответствия им.

В нищете Мармеладов многократно совершает ведущий в «подполье» акт добровольного самоуничуждения – жестоко корит, казнит себя и «оскорбляет». Очевидно, что с Мармеладовым «дома относятся строго» и им «помыкают». В отношениях с женой он – «свинья, а она дама!». Сам Мармеладов

убежденно говорит о себе, что он – «прирожденный скот!» (6, 14–15). Надо сказать, что Мармеладов, очевидно, начал унижать себя еще гораздо раньше. Апофеозом его унижения стал брак с Катериной Ивановной, на который он пошел из жалости, не в силах смотреть на ее «безнадежную нищету», «бедствия» и «страдание». Даже работой и «святым», «благочестивым» исполнением «обязанности» и трезвым поведением в течение года Мармеладов «не мог угодить» (6, 16). После того, как он и «места лишился» «по изменению в штатах», нарушилось некое хрупкое равновесие, и самоуничтожение Мармеладова приобретает безудержный характер. При этом пьянство для него – способ, посредством которого можно многократно его усилить (у «подпольного» героя сходную функцию выполняли «развратишко», встречи с «одним офицером» и проч.).

Объясняя Раскольникову, что значит «испрашивать денег взаймы безнадежно», Мармеладов говорит: «Ибо <...> когда придется вам, в первый раз, целовать сапог другого, подобием схожего вам существа, хотя бы и благолепнейшего из старцев, то вы непременно домой воротитесь пьяненькой. Если же вы чувствительностью одарены, то и в третий и в пятый раз домой воротитесь пьяненькой» (7, 102). «Пью, ибо сугубо страдать хочу!» – объявляет он (6, 15).

В болезненном самоуничтожении, превратившемся, по словам человека из «подполья», в «решительное» наслаждение («подпольный» эстетизм) – весь Мармеладов, его «наступившая» «черта».

Характерно, что свой безобразный поступок, когда он «хитрым обманом, как тать в ночи» похитил у Катерины Ивановны все оставшиеся от его жалованья деньги, Мармеладов совершает, как и человек из «подполья», после сладостных «летучих» мечтаний об устройстве дома, дочери и

ребятишек. (В «Записках...» герой повести риторически вопрошал: «Отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те самые же минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости "всего прекрасного и высокого" <...> мне случалось <...> делать такие неприглядные деянья <...> которые <...> совсем бы не надо делать?» (5, 102)).

Возвращаясь домой после пятидневного запоя, Мармеладов падает перед женой «на коленки», предвкушая побои, которые ему «не токмо не в боль, но и в наслаждение бывают» и без которых он и сам «обойтись» уже не может. «– И это мне в наслаждение! И это мне не в боль, а в наслаждение...» – потрясаемый за волосы Катериной Ивановной и стукаясь лбом об пол, выкрикивает Мармеладов (6, 24).

Следует отметить, что в советском литературоведении большое внимание уделялось широкому социальному фону романа, в воплощении которого такую большую роль играет изображение семейства Мармеладовых. При этом довольно прозрачно объяснялась «говорящая» фамилия – Мармеладов, символизирующая «сладость» судьбы бедняка, удел социальных низов в капиталистическом мире [Кирпотин 1978, т. 3, с. 15], [Белов 1984, с. 61–62].

Если учитывать несомненную одержимость Мармеладова собственным унижением (а оно является тем, без чего Мармеладов, как и без «питейного», в своей жизни обходиться не может) и рассматривать ее в контексте феномена «подполья», то вполне возможно допустить иное объяснение фамилии Семена Захаровича Мармеладова. Болезненное, навязчивое, приторное наслаждение собственным унижением, которое, как безумный, стремится «обрести» Мармеладов, – это и есть сладостный «мармелад», отраженный в фамилии несчастного чиновника.

Страшна, но глубоко символична смерть, постигшая полубезумного Мармеладова.

По мнению В. Кирпотина, символизм ее в том, что бедняк Мармеладов был раздавлен «"щегольской и барской" коляской, запряженной парой горячих лошадей» [Кирпотин 1978, т. 3, с. 21].

С нашей точки зрения, символизм ужасной гибели Мармеладова прежде всего в том, что он, поклонявшийся самоуничтожению и страданию, сам, невольно, искал себе такую кончину. Для понимания образа Мармеладова важно, что его не столько раздавила коляска, сколько, вероятно, он сам упал под ее колеса (это подтверждают слова кучера: «Вижу его, улицу переходит, шатается, чуть не валится, – крикнул одноважды, да в другой, да в третий, да и придержал лошадей; а он прямехонько им под ноги так и пал! Уж нарочно, что ль...» (6, 136)), стремясь освободить свое семейство от обузы и в последний раз принять мучение, страдание, оказавшееся столь страшным: «раздавленного захватило в колесо и тащило, вертя, шагов тридцать по мостовой»; «Вся грудь была исковеркана, измята и истерзана; несколько ребер <...> изломано <...> на самом сердце, было зловещее, большое, желтовато-черное пятно, жестокий удар копытом» (6, 142). Принимая ужасную смерть, Мармеладов успевает лишь сказать последнее «прости!» жене и дочери.

В образе Мармеладова с большой силой показано усиленное алкоголизмом «подпольное» самоуничтожение, вычеркнувшее его из жизни и послужившее деградации и распаду его личности. Однако, несмотря на социальную обособленность, нельзя сказать, что «подпольные» черты в нем полностью отражены. В Мармеладове нет «подпольной» усталости, неприятия мира и проклятия его, что характерно для главного героя «Записок из подполья». Это обусловлено со-

хранившейся в Мармеладове верой в Христа, которая даже заставляет замолчать на мгновение посетителей распивочной, куда наведывался спившийся чиновник.

Если герой «Записок....» лишь смутно догадывается, что «вовсе не подполье лучше, а что-то другое, другое» (5, 121), но веры обрести уже не может, то Мармеладов твердо верует в пришествие Христа и горячо надеется на свое прощение (можно сказать, что эта вера – единственное, что сохраняет в его глазах так поразившие Раскольникову «смысл и ум», «восторженность и одушевление», несмотря на мелькавшее «безумие»): «И всех рассудит и простит, и добрых и злых, и премудрых и смиренных... И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: «Выходите, скажет, и вы! Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники!» <...> И скажет! «Свиньи вы! образа звериного и печати его; но придите и вы!» (6, 21). Мармеладов с такой силой верует в грядущее прощение, потому что, по его убеждению, никто из павших, как и он сам («"ни единый из сих"») не считал свою жизнь нравственной («"не считал себя достойным сего..."») (6, 21). Примечательно, однако, что даже рай или его подобие Мармеладов представляет себе в виде своеобразного «подпольного» образа – «уголка», «уголочка»: «– Ну не в рай! <...> а так, где-нибудь и нам уголок такой отведут. Так, уголок, уголочек. По чину, по чину, по чину, по чину...» (7, 114).

Катерина Ивановна

В образе Катерины Ивановны также заметно мармеладовское поклонение страданию, доходящее до мазохизма. Выброшенная из жизни, как и Мармеладов, она всеми силами стремится обозначить, насколько возможно, подобие того социального положения, которое она занимала, будучи «образованной», «воспитанной» и «фамилии известной», «штаб-

офицерской дочерью» (6, 14); подобие, удовлетворяющее ее гордыню. Недостижимость этого идеала, бедствия и болезнь подталкивают полубезумную Катерину Ивановну все к новым и новым унижениям-страданиям, словно она уже и сама не может существовать без них. В сущности, вся ее жизнь – это цепь страданий и унижений, которых, кажется, она сама же и ищет, а «бедствия» и «неудачи» только и способствуют этому.

Первый брак, на который она пошла «по любви», заканчивается побоями «гордой» Катерины Ивановны и смертью проигравшегося в «картишки» мужа. На второй брак, за Мармеладова, она идет «рыдая» и «руки ломая», сознавая, что он ей «не пара», не «муж и отец». Этот брак был «новым ей унижением», даже когда Мармеладов целый год «обязанность» соблюдал и к «напитку» не прикасался.

Внутренний мир Катерины Ивановны замыкается в удовлетворяющее ее «гордость» идеальное представление, согласно которому все должны были бы жить лишь «в мире и радости и *не смели* жить иначе» (6, 291). Малейший же «диссонанс» с ним приводил ее «чуть не в исступление, и она в один миг, после самых ярких надежд и фантазий, начинала клясть судьбу, рвать и метать все что ни попадало под руку, и колотиться головой об стену» (6, 291). Характерно, что она не замечала людей, пытаясь заставить их соответствовать представлениям своего идеального мира (это же проделывал в мечтах и человек из «подполья», подобного же желал и Раскольников) – «она была в каком-то забытьи, не слушала и не видела» (6, 22).

Кончина ее страшна и, вероятно, не менее мучительна, чем у Мармеладова, а ее полные горечи последние слова: «Уездили клячу!.. Надорвала-а-сь!» (6, 334) – вызывают реминисценцию со страшным сном Раскольникова о забитой

пьяными мужиками «саврасой крестьянской клячонке» (6, 46).

Таким образом, можно говорить о реализации, в определенной мере, черт «подпольного» героя в образе Катерины Ивановны. Сосредоточенная на оторванном от жизни идеальном, проклиная мир и отрекающаяся от него, с «гордостью», деспотизмом и неверием в Бога Катерина Ивановна, во всяком случае, выглядит «подпольнее» Мармеладова, несмотря на связывающее их уничижение.

Дуня Раскольников

Дуня также имеет «черту» – принести себя в жертву, пострадать. Однако ее страдание – не ради сладости «подпольного» самоуничтожения, не во имя эстетизации безобразной отчужденности, ее страдание направлено вовне, оно связано с желанием помочь людям. В ней нет «подпольной» драмы собственного несоответствия идеалу. Оклеветанная в доме Свидригайловых, но не сломленная, Дуня, по словам своего обидчика, – одна из тех, которые претерпели бы «мученичество и уж, конечно бы, улыбались, когда бы ей жгли грудь раскаленными щипцами». «Сама она только того и жаждет, и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее принять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит», – не без иронии характеризует ее Свидригайлов (6, 365).

Но отличие «святости» Дуни от святости Сони состоит в том, что она идет на жертву, чтобы делать добро насилем, «благотетельствовать», для возвышения собственного «я», мессиански. Этим она очень напоминает своего брата. Об этом же мечтал и человек из «подполья».

Готовность Дуни выйти замуж за «подлеца» Лужина – сродни поступку Раскольникова, который идет на «подлость»

(убийство старушонки), чтобы потом «загладить» его тысячью добрых дел. «Гордячка!» – мысленно негодует об этом Раскольников. «Сознаться не хочет, что хочется благодетельствовать! О, низкие характеры! Они и любят, точно ненавидят... О, как я... ненавижу их всех!» (6, 178).

Выйдя замуж за Лужина, Дуня не только жертвовала бы собой ради матери и брата, но также давала бы удовлетворение своей «гордости», собственному «я». Она рассчитывала на то, что Петр Петрович будет «ценить» ее и ею «дорожить» и что она сама сможет «уважать его» (6, 179). При этом реализовался бы ее морально-этический идеал удержания Лужина в «благородных целях» (то, что Свидригайлов не без иронии называл страстью к «пропаганде» (6, 366)). Убедившись же, что это совершенно невозможно, она немедленно прогоняет Лужина.

Собственно, ее «гордость» – это та черта, которая может вести к отчуждению так же, как и ее брата. Но если Раскольников оказывается в «подполье» из-за собственного несоответствия идеалу, разочарования в себе, самоуничтожения и, в конце концов, жажды покоя от внутренней нравственной борьбы, то Дуня может очутиться в изоляции из-за обиды на мир. В доме у Свидригайловых Дуня, хранившая верность своим идеальным представлениям, была оклеветана теми, кто хотел бы их разрушить (это были представители окружающего мира, не совпадающего с ее идеалами), и оказалась в полной изоляции: «Все-то знакомые от нас отстранились, все перестали даже кланяться...» (6, 29). При этом Дуня и сама идет на разрыв и отказывает в уроках «некоторым домам», даже когда ее репутация была вновь восстановлена. Пытаясь найти объяснение разрыва Раскольникова с собою и с матерью, Дуня с готовностью относит это на счет «глупых и гнусных подозрений», которыми его «мучают», и говорит, что, если бы и

у нее «было бы такое великое горе», она бы «тоже ушла от всех» (6, 326).

Следователь Порфирий

Отдельно позиционирован в романе образ следователя Порфирия, который, конечно, не несет в себе «подпольных» качеств. Возможно, в нем реализуется некий дух стилистики человека из «подполья», когда Порфирий ведет напряженные словесные турниры с Раскольниковым и у него вырываются словечки и выражения «подпольного» героя, подобно знаменитому «дважды два»: «...хотелось бы следствие, так сказать, математически ясно представить, хотелось бы такую уличку достать, чтоб на дважды два – четыре походило!» (6, 261).

В литературоведении сложились различные трактовки образа Порфирия Петровича. Нам кажется, что заслуживает внимания следующая точка зрения: «Порфирий выполняет в романе функцию идеологического заместителя автора, выражителя его оценок общественно-политической природы теории и преступления главного героя» [Белов 1984, с. 125; см. также: Гроссман 1963, с. 353–356]. «Вам теперь только воздуху надо, воздуху, воздуху!» (6, 351) – говорит Порфирий Раскольникову, призывая его выйти из духоты «подполья», чтобы обрести веру и стать «солнцем» (6, 352), ибо только в этом – исход; лишь солнце может противостоять «подпольной» тьме.

ГЛАВА 4

ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ «ПОДПОЛЬНОГО» СОЗНАНИЯ И ПОВЕДЕНИЯ В РОМАНЕ «ИДИОТ»

Реализация свойств архетипического образа человека из «подполья» наполняется новым содержанием при воплощении образа положительного героя в романе «Идиот».

Роман был задуман и написан в первые годы четырехлетнего пребывания писателя за границей (1867–1871). Там, вдали от родины, Россия казалась Достоевскому «выпуклее», писателя волновали «отношения России к Европе и судьба русского верхнего слоя» (9, 337). На фоне этого Достоевский со всей страстью отдавался замыслу создания образа положительного героя, который бы соотносился с самыми высокими представлениями писателя о человеке и в то же время был погружен в современную ему действительность. В январе 1868 года он писал С. А. Ивановой: «Идея романа – моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее <...> Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы – еще далеко не выработался» (28, кн. 2, 251). И далее Достоевский указывал на то, что таким единственно положительным идеалом является для него Христос, и перечислял лучшие образцы мировой литературы, в ряду которых мог стать и его «Идиот», хотя в нем от них «ничего нет подобного, ничего решительно», и потому он очень боялся, что будет «положительная неудача» (28, кн. 2, 251).

Надо сказать, что первоначальный замысел романа значительно отличался от окончательного варианта, проходя последовательно модификации в планах, которых – только основных – П. Сакулин выделял восемь [Достоевский Ф. М. Идиот. Неизданные материалы 1931]. В центре начальных планов у Достоевского было приехавшее в Петербург разорившееся помещичье семейство, на фоне разрушения которого писатель изображал происходившие в те годы в России глубокие социально-нравственные процессы. Позднее в преобразованном виде эта идея воплотилась обрисовкой домашних конфликтов в семействе Иволгиных. Главный же герой, Идиот, имел черты, близкие Раскольникову и «подпольному» герою. Так, например, в подготовительных материалах к роману «Преступление и наказание» читаем следующую характеристику Раскольникова, оказывавшую влияние на начальные планы образа Идиота: «Он говорит: царить над ними! Все эти низости кругом только возмущают его. Глубокое презрение к людям. Гордость...» (7, 135). В подготовительных материалах к роману «Идиот» в главном герое проглядывают качества человека из «подполья»: «Страсти у *Идиота* сильные <...> гордость непомерная <...>. В унижениях находит наслаждение» (9, 141), он переживает «сладострастное чувство наслаждения оттолкнуть богатство» (9, 149). Однако постепенно первоначальный замысел претерпел существенные изменения, к 1868 году сложились его основные сюжетные линии: Рогожин – Настасья Филипповна, Настасья Филипповна – Ганя, Ганя – Аглая; позднее: Мышкин – Настасья Филипповна, Мышкин – Аглая. Изменилось и лицо главного героя.

Князь Мышкин

Идиот первой редакции, гордый и жаждущий самодовольствия, превратился в героя кроткого и предельно чут-

кого к страданиям других, осознающего собственное несовершенство и движимого любовью-состраданием. Данный образ, вместивший в себя начало высокой духовности, ассоциировался у Достоевского только с одним «положительно прекрасным лицом» – Христом, о чем свидетельствуют пометы в подготовительных материалах: «князь Христос» (9, 246, 249, 253).

Его появление в мире людей, одержимых эгоистическими устремлениями, «связанных» «законом личности на земле» (20, 172), неожиданно дало им шанс проявить свои лучшие духовные качества, несмотря на замутненность человекобожескими страстями.

Примечательно, что светлый образ князя вызывал к нему всеобщую любовь и уважение у всех, с кем он встречался. Так, обладающий даром проникновения в души людей, опытный наследственной купеческой мудростью Рогожин, сразу полюбил его, едва встретив в вагоне поезда Петербургско-Варшавской железной дороги: «Князь, неизвестно мне, за что я тебя полюбил. Может, оттого, что в этакую минуту встретил, да вот ведь и его встретил (он указал на Лебедева), а ведь не полюбил же его» (8, 13).

В семействе Епанчиных Лизавета Прокофьевна, да и сам генерал, относились к нему, как к сыну; их дочери, Александра и Аделаида, глубоко уважали его; младшая дочь, Аглая, «ребенок и бешеная женщина вместе» (9, 288), полюбила его за «благородное простодушие» и «безграничную доверчивость» (8, 471–472), за готовность сострадать и простить.

Настасья Филипповна полюбила князя и опускалась перед ним «на колена» (8, 381), чтобы руки его целовать за то, что он первый угадал, что она «не такая», а сам он оказался тем, кого она в мечтах воображала: «добрым», «честным»,

«хорошим», «глупеньким», сказавшим: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, я вас обожаю!» (8, 144).

Философ-духоиспытатель Лебедев преклоняется перед нравственной красотой князя, боготворит его, ему хотелось бы идти с ним «тихими стопами... тихими стопами и ... вместе-с» (8, 377).

Князь Мышкин наделен «главным социальным убеждением», что «экономическое учение о *бесполезности единичного добра* есть нелепость и что все-то, напротив, на *личном* основано» (выделено Достоевским. – Ю. Р.) (9, 227). На протяжении всего действия романа он проявляет истинное милосердие ко всем, кому хоть сколько-нибудь может помочь (пожертвование школе, выкуп генерала Иволгина из Тарасова дома, сочувственное отношение к Бурдовскому, встречи с осужденными в острогах).

Несмотря на то, что на князя Мышкина обрушиваются шумные, душераздирающие страсти (сцены с Ганей в семье Иволгиных, «требования» «нигилистов» по делу Бурдовского, дуэль двух соперниц – Настасьи Филипповны и Аглаи), ему почти всегда удастся если не примирить, то хотя бы в некоторой степени обезоружить эти страсти, помочь людям сделаться чище и добрее. Достигается это мощным духовным влиянием натуры князя на окружающий мир, сопричастностью его «я» «ко всему». Проповедуя людям нравственное добро (недаром в самом начале романа он говорит Епанчиным: «...я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль умею поучать...» (8, 51)) и утверждая его в них, веря в это как в высшую правду, князю удастся пробудить своей верой их совесть, и окружающие действительно стараются сделаться чище. Влияние этого мессианского свойства князя подтверждается многими сценами романа. Например, так ничемно проявивший себя по

отношению к князю Келлер – автор лживой статейки, позорившей Мышкина и его опекуна Павлищева, – под влиянием духовной чистоты князя просто не осмеливается просить у него взаймы, хотя изначально приходит к нему с исповедью, чтобы, вызвав слезы, «этими же слезами дорогу смягчить» и чтобы князь, «разластившись <...> сто пятьдесят рубликов отсчитали» (8, 258). Пораженный тем, что Мышкин «пощадил» в нем «человека» и «рассудил» его «по-человечески», он соглашается «в наказание себе» принять не более двадцати пяти рублей (8, 259). Человек редкого духовного неблагоообра- зия, «сальный шут», откровенно бравирующий отсутствием всяких моральных черт и вместе с тем обладающий большой пронизательностью, Фердыщенко уже при первом знакомстве с князем чистосердечно просит его не занимать ему денег: «мне денег взаймы не давать» (8, 79). Философ-духоиспытатель Лебедев, осознавая нравственную высоту князя, не в силах ему даже представиться, – называет себя Тимофеем Лукьяновичем вместо Лукьяна Тимофеевича «из самоумаления» (8, 165) и стоит перед ним на цыпочках, ибо «низок, низок» (8, 198).

Войдя в мир людей, связанных «законом личности на земле», главный герой романа преодолевает «невозможность» «возлюбить человека, *как самого себя* (выделено Достоевским. – Ю. Р.), по заповеди Христовой» (строки из знаменитой духовно-философской записи Достоевского – «Маша лежит на столе», наваянной кончиной его жены (20, 172)). Он умеет возлюбить ближнего так, как только «один Христос мог», ибо дошел до «высочайшего, последнего развития личности», «нашел, сознал и <...> убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, – это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и без-

заветно» (20, 172). Однако дойдя до этой вершины саморазвития, Мышкин «оканчивает свое земное существование <...> человек есть на земле существо только развивающееся <...> не оконченное, а переходное» (20, 172–173). Следовательно, по этой мысли Достоевского, идиотизм князя в финале романа можно рассматривать не как поражение перед земным миром, а как переход в высшее, никому неведомое состояние – грядущую «райскую жизнь», тем более что перед припадком «минута ощущения <...> оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоль чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слияния с самым высшим синтезом жизни» (8, 188). Мышкин сравнивает ее с тем самым мигом эпилептика Магомета, в который не успел пролиться его опрокинувшийся кувшин с водой, но в который он успел «обозреть все жилища Аллаховы» (8, 189).

Следует отметить, что в последнее время предпринимаются попытки иной трактовки образа князя Мышкина – без «поставления» его на «пьедестал» «в качестве безусловно положительного героя» (см., например, статью Е. Местергази [Местергази 2001, с. 292], работы других исследователей [Горичева 1994; Левина 1994], а также критику подобных попыток [Кунильский 1998]). Несмотря на приведенные доводы – о родословной князя, о его «материализме», о характере его болезни и прочем, трудно согласиться с выводами автора вышеупомянутой статьи о том, что «главный герой романа изначально вне Христа, внутренне от него отторгнут самим фактом своего "воскрешения" для жизни земной» [Местергази 2001, с. 314]. По нашему мнению, Достоевский прежде всего и пытался изобразить своего «положительно прекрасного человека» именно в обращенности к Христу, а не вне его, и в этом не может быть никаких сомнений.

Подобные трактовки возникают главным образом в связи с негативной оценкой «бесовской» болезни князя Мышкина, которая «замутняет иконописный лик князя», искажает «божественную человеческую природу князя Христа» [Галкин 2001, с. 335].

На наш взгляд, если оценивать болезнь князя Мышкина как «переход» к «мирам иным», как это и выражено в духовно-философской записи Достоевского, то она послужила не чем иным, как павшим в землю пшеничным зерном: «если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12, 24). Брошенное Мышкиным нравственное зерно прорастает в душах у всех, с кем он духовно соприкасался; в особенности, в светлых душах Веры Лебедевой и Коли Иволгина.

Если же оценивать его болезнь с точки зрения достигающего, борющегося, прозревающего «при всех падениях своих идеал» и вечно стремящегося к нему человечества (20, 172), то его болезненный исход из мира можно рассматривать как выражение усталости от этой борьбы, т. е. уход в идиотический бессознательный покой – «подполье».

Следует отметить, что желание уйти, уединиться, покинуть этот мир неоднократно посещает князя по мере втягивания его в русскую действительность: «ему ужасно <...> захотелось <...> уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не противившись. Он предчувствовал, что если останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир выпадет ему впредь на долю» (8, 256).

Пожалуй, впервые он остро ощущает эту потребность после встречи с Рогожиным в его мрачном доме. Даже поменявшись крестами с Рогожиным, побратавшись с ним, князь

не перестает сомневаться в Рогожине и полностью отдается ведущему к уединению тяжелому чувству: «Он был в мучительном напряжении и беспокойстве и в то же самое время чувствовал необыкновенную потребность уединения. Ему хотелось быть одному и отдаться всему этому страдательному напряжению совершенно пассивно, не ища ни малейшего выхода» (8, 186). Болезненное состояние князя усиливается (его самочувствие все более и более напоминает ему то, которое он обычно испытывал перед припадком) и доходит до припадка, по мере возрастания сомнений в Рогожине и ужесточения самоказни («суда над собой») за эти сомнения: «О, как он непростительно и бесчестно виноват перед Рогожиным! Нет, не "русская душа потемки", а у него самого на душе потемки, если он мог вообразить такой ужас. За несколько горячих и сердечных слов в Москве Рогожин уже называет его своим братом, а он... Но это болезнь и бред! Это все разрешится!...» (8, 192).

Подобную же самоказнь князь Мышкин переживает и после горячей полемики с «компанией господина Бурдовского», когда «пришлось ему» «горько раскаяться в иных вырвавшихся у него <...> словечках и предположениях» (8, 230). Князь жестоко казнит себя за свои «догадки» и при этом сам называет себя «идиотом»: «Да, я идиот, истинный идиот!» (8, 230).

Испытывая жестокие сомнения в доброте своих близких, князь теряет чувство единения с ними и подвергает себя за эти сомнения нравственной самоказни. Эти сомнения для него — все равно что вторжение материализма или атеизма в чувства верующего, которые «ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходят» (8, 184). Ощущая духовное несоответствие сопричастности всему миру, горько казня себя за это, князь со-

вершает, подобно «подпольному» герою, акт добровольного нравственного самоуничтожения, чем и отделяет себя от него. В безграничном самоуничтожении князь готов отказать себе в праве проповедовать – своей главной духовной деятельности, считая себя недостойным «унижать мысль», самостоятельно «излагая ее» (8, 429).

Лишенный гармонии с миром, князь невольно припоминает слова из исповеди Ипполита о «крошечной мушке», о которой он писал, что и «она знает свое место и в общем хоре участница, а он один только выкидыш» (8, 343, 351). Эти слова вызывают у него одно «давно забытое», но ставшее символическим воспоминание о том, как в Швейцарии, еще в первый год своего лечения, «еще совсем как идиот», «он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною <...> мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца-края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирали он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива"; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш» (8, 351–352).

Чувства идиота, которые припоминает князь, в данном случае означают отчуждение от мира, и главный герой романа оказывается в положении выкинутого из жизни еще задолго до того, когда вновь оказался в Швейцарии у доктора Шнейдера, в безнадежном состоянии. Воплощенная в этом образе такая неизбывная «подпольная» черта, как самоказнь, возвращает его к изначальной форме отчуждения – идиотизму.

Рассмотрение болезни князя Мышкина с точки зрения реализации в этом образе «подпольных» черт дает возможность и своеобразной трактовки заглавия романа – «Идиот»¹¹. С нашей точки зрения, оно вмещает в себя следующие значения.

Первое значение названия романа связано с образом простодушного, невинного глупца, который почему-то ведет себя не так, как все остальные, обычно руководствующиеся доводами здравого смысла, расчетом и собственной выгодой. Характерно, что многие герои романа первоначально не верят в искренность поведения князя, усматривая в этом лишь особую хитрость, скрывающееся под маской простодушия стремление все к той же выгоде. На деле же Достоевский в

¹¹ Следует отметить, что в литературоведении попытки толкования заглавия романа предпринимались неоднократно. Приведем только две нижеследующие трактовки: Н. Соломина-Минихен – заглавие романа связано «с литературной традицией, восходящей к средневековью, когда нередко идиотом называли человека не слишком образованного или вообще далекого от "книжной премудрости", но наделенного идеальными чертами и глубокой духовностью» [Minihan 1989, p. 126–127]; А. Кунильский – «говоря о князе Мышкине, о романе в целом, нельзя не учитывать особого смысла, тайны слова "идиот". За лежащим на поверхности, презрительным, пришедшим с Запада значением просвечивает другое, восточное – "мирянин", т. е. "рядовой, не обремененный духовным саном, член христианской церкви"» [Кунильский 1998, с. 405].

образе князя, как и ранее в характере своего «подпольного» героя («человеческая выгода иной раз не только может, но даже и должна именно в том состоять, чтоб в ином случае себе худого пожелать, а не выгодного» (5, 110)), опровергает сократовский постулат невозможности идти против собственной выгоды. Возлюбив ближнего так, как мог только один Христос, князь Мышкин проявляет заложенный в нем лучший ум, словами Аглаи – «главный ум» (8, 356), стоящий над обыденным людским умом, пораженным жаждой обладания, гордыней и страстями. Этот главный, развившийся до полноты ум, подготавливающий окончание миссии князя на земле и кажущийся окружающим уже не только странностью, но идиотизмом, на деле является переходным состоянием к «мирам иным» – в этом и состоит первое значение заголовка романа.

Совершенно иное значение название романа приобретает при рассмотрении образа князя Мышкина с точки зрения оценки состояния его внутренней борьбы на пути к достижению идеала. Титаническая борьба с сомнениями в нравственной доброте мира становится главной причиной болезни Льва Мышкина; в самом его имени символично выражено сочетание духовной силы и слабости: Лев – сила, величие, Мышкин – слабость [Местергази 2001; Кунильский 1998]. Отчуждение, в котором он оказывается под действием своего внутреннего разлада и самоуничтожения, его духовная болезнь – «подполье» (фамилия – Мышкин, а «мышь» – символ «подполья») – отражает второе значение названия романа.

Несмотря на то, что подобная трактовка романного заголовка, как может показаться, опирается на взаимоисключающие толкования, она, по нашему убеждению, демонстрирует попытку полнее объяснить его значение.

Осуществление наивысшего нравственного идеала, с точки зрения писателя, было доступно только одному Христу. В жизни же обычных земных людей его появление Достоевский считал возможным лишь в отдаленном будущем или вообще на другой «планете». Однако этот скепсис вступал в противоречие со страстной мечтой писателя об осуществлении идеала гармонии и братства на земле. Данное трагическое противоречие и нашло свое отражение как в образе князя Мышкина, так и в названии романа «Идиот».

Воплощая свою «старинную» и «любимую» идею о «положительно прекрасном человеке», достигшем полноты саморазвития, Достоевский не мог не выразить и «подпольные» черты: в образе положительного героя отразилась и обратная сторона идеала – «подполье». Следует отметить, что эту же двойственность несут в себе и другие персонажи романа.

Настасья Филипповна Барашкова

Так, обладающая высокими духовными качествами, Настасья Филипповна Барашкова (по мнению исследователей, символизм ее имени обозначает «воскресение агнца» [Кунильский 1998, с. 400], «воскресение возлюбившего плоть агнца» [Касаткина 2001, с. 72]), умея сохранить чистоту даже будучи в руках «сладострастника» Тощого («...вы страдали и из такого ада чистая вышли», – говорит о ней князь Мышкин (8, 138)), вместе с тем поражена «подпольной» гордыней и упивается самоказнью, предавая себя духовному «харакири».

Наблюдательный Птицын после вечера, проведенного среди гостей Настасьи Филипповны, следующим образом характеризует ее поведение: «Знаете <...> это, как говорят, у японцев в этом роде бывает <...> обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: "Ты меня обидел, за это я

пришел распороть в твоих глазах свой живот", и с этими словами действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отместил» (8, 148).

Данное место в романе не осталось без внимания японских исследователей, которые видят в самоказни героини романа Достоевского отображение черт национального японского характера. При этом отмечается, что ее самоказнь соответствует тому виду японского харакири, который преследует месть обидчику [Симидзу 1999]. Мечь, как уже отмечалось, является характерным проявлением «подпольного» сознания.

Настасья Филипповна обладает и такой «подпольной» чертой, как деспотизм. Добровольно унижая себя, она не оставляет действий об устройстве судьбы князя Мышкина сообразно своей воле: не принимая его любви-жалости и благодетельства, она желает благодетельствовать сама, стремясь самовластно устроить все таким образом, чтобы князь женился на Аглае, и в конечном итоге это заканчивается беспримерной по накалу страстей сценой встречи соперниц. Предаясь самоказни, Настасья Филипповна неизбежно оказывается в кругу отчуждения, обозначающем не только ее духовное, но и физическое небытие. С поразительной точностью она передает это состояние в одном из писем Аглае: «...я отказалась от мира; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, я уже почти не существую и знаю это...» (8, 380). Отражением ее духовного состояния стал и последний осознанный шаг в романном пространстве – под нож Рогожина.

Следует отметить, что в литературоведении существует и иная трактовка приведенных выше строк из письма Настасьи Филипповны. Редактор сборника трудов, посвященного

современному состоянию изучения романа «Идиот», Т. Касаткина приводит в своей работе более полную цитату из этого письма: «"Я слышала, что ваша сестра, Аделаида, сказала тогда про меня, что с такою красотой можно мир перевернуть. *Но я отказалась от мира*; вам смешно это слышать от меня, встречая меня в кружевах и бриллиантах, с пьяницами и негодяями? Не смотрите на это, я уже почти не существую и знаю это; *Бог знает, что вместо меня живет во мне*"» (курсив Т. Касаткиной. – Ю. Р.) [Касаткина 2001, с. 69]. При этом подчеркивается, что Настасья Филипповна «знает только то, что она почти не существует, *что же существует вместо нее в ней – знает Бог*» [Касаткина 2001, с. 69], и акцентируется «Богородичный прообраз» героини, через которую – «именно в ней и через нее – "Воскресение возлюбившего плоть Агнца" – романский мир должен воссоединиться с Богом» [Касаткина 2001, с. 72].

Надо сказать, что планы духовной реабилитации Настасьи Филипповны постоянно присутствовали в черновых набросках к роману («NB1) Полная история реабилитации Н<астасьи> Ф<илипповны>, которая невеста князя» (9, 268); «разубеждение и rehabilitation Н<астасьи> Ф<илипповны> (деятельность)» (9, 275)), однако в окончательном его варианте так и не были реализованы. Как отмечает в диссертации один из авторов комментариев к роману в полном собрании сочинений Достоевского Н. Соломина-Минихен, образ Настасьи Филипповны имеет немало общего с героиней рассказанной Мышкиным у Епанчиных новеллы – Мари: при создании этих характеров у Достоевского определенно возникали ассоциации с Марией Магдалиной, ставшей для всего христианского мира символом кающейся грешницы [Minihan 1989, p. 26–28]. Обе героини «чрезвычайно остро переживают свой позор <...> Их женское достоинство жестоко оскорбле-

но, и обе они отвергнуты обществом» [Minihan 1989, p. 61–62]. Однако «обостренное чувство своей греховности», свойственное им обеим, у Мари не сопровождается, как у Настасьи Филипповны, «ни злобой против обидчика, ни презрением к нему, ни бунтарской гордостью, ни болезненным наслаждением от сознания своего позора» [Minihan 1989, p. 62]. Следует признать, что в трагической борьбе двух духовных начал – способности к покаянию и самодарению и отчуждения-гордыни («я отказалась от мира...») – в душе героини возобладало «подполье».

Еще будучи ребенком, Настасья Филипповна, под руководством «опытной в высшем воспитании девиц швейцарки» (8, 35) (см. негативную трактовку швейцарских мотивов в творчестве Достоевского в статье Т. Касаткиной [Касаткина 2001]), усвоила определенный кодекс идеальных черт, которым стремилась соответствовать. Сладострастный, охочий до «младенцев», «букетник» Тоцкий разрушал ее мечты («...опозорит, разобидит, распалит, развратит», – с горечью вспоминала она о нем (8, 144)), доводя Настасью Филипповну почти до самоубийства («тысячу раз в пруд хотела кинуться...» (8, 144)). Пять лет ее деревенского уединения окончились бунтом, когда Настасья Филипповна, узнав по слухам о намерениях Тоцкого жениться, «выказала характер» и предстала перед ним «новой женщиной», «необыкновенным и неожиданным существом», приехавшим высказать ему свое, доходящее до тошноты, глубокое презрение и разрушить его планы только для того, чтобы «вволю над ним посмеяться» (8, 36–37).

Еще пять лет, прожитые Настасьей Филипповной в Петербурге, потерянные «в злобе» на Афанасия Ивановича и ставшие ему мстью, явились продолжением духовного обособления героини, начатого еще в деревне. «Я десять лет в

тюрьме просидела...» – подводит она свой жизненный итог (8, 13).

В душе героини сформировались многие «подпольные» черты, определяющие ее состояние «омерзения» и отчуждения от мира. «Подпольная» гордыня, деспотизм, самоуничтожение, эстетическое упоение им, мстительность, цинизм и жестокость – все это позволяет заключить, что уже практически в самом начале романа героиня духовно мертва, хотя черты высокой человечности еще теплятся в ней (об этом можно судить по ее отношению к служанкам, ее бескорыстию, поклонению князю). Однако определяющая духовная направленность – «подпольная». Душа героини романа уже гордо «отказалась от мира», страсть к саморазрушению неизбежно приводит ее к Рогожину и достигает цели.

Отказавшись от мира, Настасья Филипповна пишет о том, что только Бог знает, что живет в ней. Это нечто, которому она не в состоянии дать определения, но перед которым себе не властна; нечто, отдаляющее от нее мир и ведущее к утрате всяких связей с ним; нечто, доводящее ее отношение к миру до омерзения и тошноты – есть бесовская гордыня, крайнее обособление, «подполье». Поэтому даже Бога она рассматривает через призму обособления: в выдуманной ею картине она изображает Бога именно обособленно, в уединении, одного («я бы изобразила его одного, – оставляли же его иногда ученики одного» (8, 380)), и даже ребенка – символ чистоты и невинности – она представляет рядом с Богом лишь одного («Я оставила бы с ним только одного маленького ребенка» (8, 380)).

Князь Мышкин, воплощенный ребенок, с грустью говорит о невозможности ее возрождения: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое падшее, самое порочное существо из всех на свете. <...> Когда я пробовал разо-

гнать этот мрак, то она доходила до таких страданий, что мое сердце никогда не заживет, пока я буду помнить об этом ужасном времени. У меня точно сердце прокололи раз навсегда. Она бежала от меня <...> чтобы доказать только мне, что она – низкая. <...> ей непременно, внутренне хотелось сделать позорное дело, чтобы самой себе сказать тут же: "Вот ты сделала новый позор, стало быть, ты низкая тварь!" <...> в этом непрерывном сознании позора для нее, может быть, заключается какое-то ужасное, неестественное наслаждение, точно отмщение кому-то. Иногда я доводил ее до того, что она как бы опять видела кругом себя свет; но тот час же опять возмущалась и до того доходила, что меня же с горечью обвиняла за то, что я высоко себя над ней ставлю <...> и прямо объявила мне наконец на предложение брака, что она ни от кого не требует ни высокомерного сострадания, ни помощи, ни "возвеличивания до себя"» (8, 361–362). Он понимает, что, даже пожертвовав собой, все равно не достигнет цели: «Я не могу так пожертвовать собой, хоть я и хотел один раз и... может быть, и теперь хочу. Но я знаю *наверное*, что она со мной погибнет, и потому оставляю ее. <...> В своей гордости она никогда не простит мне любви моей, – мы оба погибнем!» (8, 363).

Аглая

Сходными качествами обладает и соперница Настасьи Филипповны – Аглая. Чувство, которое испытывал к ней Мышкин, пришло к нему «в самую тяжелую минуту» (8, 359) его жизни во время мучительного борения за воскресение Настасьи Филипповны, как мечтание «от <...> ужаса», как надежда, «новая заря» (8, 363), как «свет» (8, 379). Как выясняется по ходу романа – свет ложный (именно так толкуют

исследователи символизм имени Аглая) [Касаткина 2001, с. 65].

Настасья Филипповна уступает князя Аглае, потому что та кажется ей ангелом. Она пишет ей: «Не считайте моих слов больным восторгом больного ума, но вы для меня – совершенство! <...> я не рассудком дошла до того, что вы совершенство; я просто уверовала. <...> Совершенство нельзя не любить <...> ангел не может ненавидеть, не может и не любить. Можно ли любить всех, всех людей, всех своих ближних, – я часто задавала себе этот вопрос? Конечно, нет, и даже неестественно. В отвлеченной любви к человечеству любишь почти всегда одного себя. Но это нам невозможно, а вы другое дело: как могли бы вы не любить хоть кого-нибудь, когда вы ни с кем себя не можете сравнивать и когда вы выше всякой обиды, выше всякого личного негодования? Вы одни можете любить без эгоизма, вы одни можете любить не для себя самой, а для того, кого вы любите» (8, 379). Однако, предчувствуя в ней обратное тому, во что она уверовала, Настасья Филипповна как бы предупреждает Аглаю: «А, как горько было бы мне узнать, что вы чувствуете из-за меня стыд или гнев! Тут ваша гибель: вы разом сравняетесь со мной...» (8, 379).

В духовном облике Аглаи черты невинности, детскости поразительно сочетаются с высокомерием и заносчивостью. Это отчетливо осознает князь Мышкин, во время встречи на зеленой скамейке с удивлением думая о том, «как в такой заносчивой, суровой красавице мог оказаться такой ребенок <...> не понимающий *всех слов* ребенок» (8, 358). Умея угадать в князе лучший, «чем у всех», «главный ум» (8, 356) и полюбив его за «благородное простодушие» и «безграничную доверчивость» (8, 471–72), Аглая, «девица из высшего общества», так же как и Настасья Филипповна, «больна неукротив-

мой гордыней» [Местергази 2001, с. 313] и бросает Мышкину упрек: «...зачем в вас гордости нет?» (8, 283).

Гордыня Аглаи выросла при идолопоклонстве всех домашних, в романе ее то и дело называют идолом: «Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу общего домашнего идола – младшей» (8, 16); «У Лизаветы Прокофьевны была какая-то необъяснимая сострадательная симпатия к Александре Ивановне, больше даже, чем к Аглае, которая была ее идолом» (8, 272); Иван Федорович Аглае: «Милый друг, идол ты мой!» (8, 428). При этом стены дома стали для нее тесным, обособленным мирком, своеобразным «подпольем», из которого Аглая, словно из заточения, страстно жаждет вырваться. О своей «закупоренности» Аглая говорит не однажды: «Я двадцать лет как у них закупорена, и все меня замуж выдают» (8, 356); «все дома сидела, закупоренная как в бутылке, и из бутылки прямо замуж пойду...» (8, 358). Вместе с тем ее страшит мнение света и особенно «суд» домашних, в словесных турнирах ее духовный излом прорывается вместе со «словом-оглядкой» (определение М. Бахтина): она уже произносит упреждающее, ответное слово, когда реплики окружающих даже еще не высказаны. Так, во второй главе третьей части романа, упрекая князя за то, что он себя унижает и ставит «ниже всех», Аглая в «истерическом состоянии, когда не смотрят ни на какую черту и переходят всякое препятствие», бросает ему: «– Зачем меня все, все до единого мучают! <...> Зачем, зачем они дразнят меня, что я за вас выйду замуж?» (8, 283). Окружающие, при полном недоумении, когда «слово-оглядка» уже прозвучало, только теперь высказывают свои реплики, при этом попутно выясняется, что их возникновение в полной мере обусловлено словом Аглаи: «– Никто никогда не дразнил! – пробормотала в испуге Аделаида. – На уме ни у кого не было, слова такого

не было сказано! – вскричала Аделаида Ивановна. – Кто ее дразнил? Когда ее дразнили? Кто мог ей это сказать? Бредит она или нет? – трепеща от гнева, обращалась ко всем Лизавета Прокофьевна» (8, 283–284).

Путь исцеления гордыни Аглаи намечался в подготовительных материалах к роману так же, как и планы воскресения Настасьи Филипповны. Путь этот пролегал через «безмерность ее любви», «глубину и драгоценность» ее «чувства» к князю (9, 285), однако так и не получил своего развития. Не принимая поклонение князя, Аглая намеревалась использовать его в качестве «друга» для осуществления своих деспотическо-нигилистических интенций: «бежать из дому», «полностью изменить» свое «социальное положение», «заняться воспитанием» и «пользу приносить» (8, 358, 357). При этом важнейшее значение Аглая придавала оценке себя со стороны окружающих («Я не хочу, чтобы меня дома мерзкою женщиной почитали и обвиняли Бог знает в чем» (8, 358)), с тем чтобы ее гордость была наиболее полно удовлетворена.

Возможность исцеления гордыни Аглаи окончательно утрачивается после беспримерной «сцены соперниц». Судьба Аглаи вследствие этого, вероятно, еще более страшна, чем судьба Настасьи Филипповны: она оканчивается полным духовным крахом. Как справедливо отмечает Е. Местергази, «можно ли иначе рассматривать ее брак с пройдохой-поляком, членство в "заграничном комитете по восстановлению Польши" и, наконец, готовность перейти в католичество в финале романа» [Местергази 2001, с. 314].

Рогожин

Образ Рогожина так же амбивалентен, как и другие характеры романа. Эта неоднозначность находит свое отражение уже в сочетании его имени и фамилии. В словаре имен

А. Суперанской приведено следующее толкование: «Парфен (Парфений) (от греческого – Партениос: целомудренный, девственный) – это эпитет Зевса, Геры, Артемиды по местности Партении на границе Аркадии и Аргивии» [Суперанская 1990, цит. по: Ахундова 2001, с. 367]. Как полагает И. Ахундова, имя героя романа «связывает его с миром богов, миром высшим, горним, тогда как фамилия, образованная автором от названия *Рогожского* кладбища, соотносит его с нижним миром – с преисподней» [Ахундова 2001, с. 367].

По мнению исследовательницы, «Рогожин, конечно, человек, но человек лишь наполовину. Другая его половина заставляет вспомнить о тех *хтонических существах* (от греческого *chthonos* – "земля"), к которым относятся не только чудовища, гады и входящие в их число животные, связанные со смертью и потусторонним миром, но также и умершие люди, живущие в загробном мире» (выделено И. Ахундовой. – Ю. Р.) [Ахундова 2001, с. 366]. Об умершем отце Рогожина уже в самом начале романа сообщается (когда Парфен истратил выданные ему десять тысяч на подарок Настасье Филипповне), что «покойник не то что за десять тысяч, а за десять целковых на тот свет сживывал» (8, 12). С портрета, висящего в «высокой, темноватой, заставленной всякой мебелью» комнате во мрачном рогожинском доме, имеющем «физиономию всего <...> семейства и всей <...> рогожинской жизни» (8, 172), смотрел человек «со сморщенным и желтым лицом, с подозрительным, скрытным и скорбным взглядом» (8, 173) – отец Парфена Рогожина, Семен Парфенович. Взглянув на этот портрет, проницательный Мышкин заметил Парфену, что, не случись с ним «этой напасти» – любви, он стал бы «точь-в-точь», как его отец, «ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем и только деньги молча и сумрачно наживая» (8, 178). Предки Рогожина, как указывает

И. Ахундова, «передали Парфену свою хтоническую сущность, благодаря которой Рогожин оказывается способным явиться к Ипполиту как привидение, которое ассоциируется с тарантулом – *земляным пауком*. Являясь обыкновенным человеком, действующим в мире повседневности, он обладает в то же время почти полным набором хтонических признаков, что говорит о его связи с загробным существованием (то же самое можно, впрочем, сказать о Мурине, Свидригайлове, Ставрогине и других героях Достоевского)» (выделено И. Ахундовой. – Ю. Р.) [172, с. 366].

По нашему мнению, наличие данного набора «хтонических признаков» свидетельствует о реализации «подпольных» черт в образе Рогожина.

Следует отметить, что центральным вопросом, с которым вольно или невольно и практически всегда сталкивается любой, обладающий «подпольными» качествами герой, есть вопрос о вере. При этом если герой не отвергает веру, еще остается возможность к восстановлению поработщенного «подпольем» человеческого духа (о чем ярче всего свидетельствует опыт Раскольников). В Рогожине же недостаточно сил, чтобы на веру опереться. Напротив, он любит смотреть на картину Гольбейна, которую «за собой оставил» и от которой «вера может пропасть» (8, 181–182)¹².

Как отмечает С. Янг, «как символ утраты веры (болезнь, от которой страдают многие герои и в этом и в других рома-

¹² Об огромном впечатлении, которое произвела на Достоевского картина Ганса Гольбейна «Мертвый Христос», сообщает его жена в своем «Дневнике 1867 года» и в «Примечаниях к роману «Идиот»: «В тамошнем городском музее (в Базеле – Ю. Р.) Федор Михайлович увидел картину Ганса Гольбейна. Она страшно поразила его, и он тогда сказал мне, что "от такой картины вера может пропасть"» [Достоевская 1981, с. 437].

нах Достоевского), картина Гольбейна "Христос в могиле" очень выразительна, возможно, это наиболее выразительный символ в творчестве Достоевского» [Янг 2001, с. 33].

При этом Рогожин является человеком, который «живет всею силою жизни, какую только можно жить» (9, 223). Это не «лакей», каким полагала его первоначально Настасья Филипповна, это недюжинный характер, доходящий во всем до «страстей», жаждущий быть под стать своей «королеве». Рогожин испытывает к ней сложный комплекс чувств: здесь и искренняя любовь, и страдание, и жажда обладания, деспотизм, и стремление посредством этого обладания достичь своего эстетического идеала. Настасью Филипповну называют «фантастической» (по силе страстей) женщиной; она – «нешлифованный алмаз» (8, 148). Рогожин также приходит к ней в ее «табельный» день с бриллиантовым перстнем «на грязном пальце правой руки» (8, 135), он – также самородок; кроме того, надетый им перстень свидетельствует о заявке Рогожина на обладание ею [Касаткина 2001, с. 63].

Свалившееся на него колоссальное состояние Рогожин использует прежде всего для возвышения своей личности: деньги, по его убеждению, могут и должны уравнивать его с той, за которой он раньше мог лишь униженно, стоя поодаль, украдкой наблюдать, не имея ни гроша в кармане, а теперь – с миллионами за спиной – открыто торговать за сто тысяч. Деньги ставят его выше аристократа Тоцкого, «не дошедшего» до ста тысяч; выше генерала Епанчина, присылавшего «жемчуга»; деньги позволяют ему повелевать и собравшейся вокруг него компанией, которую прельщали не только широкие жесты, сорящего деньгами купеческого сынка, но и ощущение вседозволенности, которое сообщал им Рогожин со своим богатством: «все они <...> несколько сбивались в по-

знании границ и пределов своего могущества и в самом ли деле им теперь все дозволено или нет?» (8, 134).

Однако ни сила страсти, ни деньги не в силах затмить то истинно возвышенное, что несет в себе князь и что делает его «настоящим соперником» (8, 173), ибо к этому истинному испытывает притяжение Настасья Филипповна. Ни сила страсти, ни деньги Рогожина не могут заставить ее полюбить его. Во время памятной встречи с Мышкиным в своем доме Рогожин относительно пронзительных слов, сказанных князем Настасье Филипповне, что она «не такая», с горечью ему замечает: «Верно, знаю <...>. Это брат, нечего и говорить, что не такая. Один это только вздор. С тобой она будет не такая, и сама, пожалуй, этакому делу ужасается, а со мной вот именно такая» (8, 174).

Не имея возможности даже при обладании предметом своей страсти приблизиться к своему эстетическому идеалу, Рогожин переживает жестокое самоуничижение, «принимая» истинную «муку» (8, 177). «Как на последнюю самую шваль на меня смотрит», – с грустью говорит он князю об отношении к нему Настасьи Филипповны (8, 174).

Испытывая самоунижение, принимая муку, Рогожин «совсем поселяется» в своем мрачном доме, построенном его хтоническими предками, вполне уединяясь в «подполье»: «мрачно сидит» «сам», разогнав «компанию» (8, 172).

Настасья Филипповна предчувствует, что тотчас же станет объектом его «подпольной» мести (как Лиза у человека из «подполья»), едва выйдет за него замуж: «...и ты, может, зарок даешь, что: "выйдет она за меня, тогда-то я ей все и припомню, тогда-то и натешусь над ней!"» (8, 176). То же самое говорит Рогожину и князь: «Ненавидеть будешь ее за эту же теперешнюю любовь, за всю эту муку, которую теперь принимаешь» (8, 177). «Рогожин – раб ее (и под конец ре-

жет)», – отмечено в подготовительных материалах к роману у Достоевского (9, 242).

Убийство Настасьи Филипповны становится для Рогожина одновременно и актом мести, и единственным способом обладания ею – только так герой романа может прийти к реализации своего эстетического идеала и удовлетворить одержимость страстью.

В процессе воплощения образа данного героя Достоевский, вероятно, неоднократно задавался вопросом, который он выразил устами князя Мышкина: «Разве не способен к свету Рогожин?» (8, 191). В подготовительных материалах к роману отмечается благотворное влияние князя на Рогожина («Князь имел необыкновенное влияние на Рогожина своей высшей манерой» (9, 228)) и готовность последнего к самопожертвованию («после ножа Рогожин говорит князю: "Знаешь, что жизнь моя теперь твоя; бери"» (9, 267)). Рогожин братается с Мышкиным, пытаясь уступить ему Настасью Филипповну («– Так бери же ее, коли судьба! Твоя! Уступаю!.. Помни Рогожина!» (8, 186)), однако «подпольная» одержимость оказывается сильнее; ради ее удовлетворения он берет-ся за нож.

Лебедев

Неоднозначен и характер философа-духоиспытателя Лебедева. «Лебедев, – как указано в подготовительных материалах, – гениальная фигура», способная пронизательно чувствовать «про Князя: "Утаил от премудрых и разумных и открыл еси то младенцам"» (9, 252) и в то же время отличающаяся нравственным беспорядком («(В Лебедеве беспорядок)» (9, 254)).

Глубокая вера во Христа, молитвы о Дюбарри сочетаются в Лебедеве с подверженностью неконтролируемым ирра-

циональным побуждениям и желаниям, в которых он часто «низок, низок». Заклучая в себе безграничную духовную широкость, которую ему никак не удастся «сузить», Лебедев непрерывно испытывает самого себя, постоянно балансируя между «истинным раскаянием» и «адской мыслью» («и слова, и дело, и ложь, и правда – все у меня вместе, и совершенно искренно. Правда и дело состоят у меня в истинном раскаянии <...> а слова и ложь состоят в адской (и всегда присущей) мысли, как бы и тут уловить человека, как бы и через слезы раскаяния выиграть! Ей-Богу, так!» – признается он князю Мышкину (8, 259)). При этом Лебедев стремится вовлечь в данный процесс и окружающих, пытаясь найти в них родственные черты.

Данная духоиспытательная сущность Лебедева явственно прослеживается уже в начале романа, когда Лебедев «прилипает» к Рогожину, плененный открывающейся возможностью «постигнуть» глубину вседозволенности, опирающуюся на «миллион четыреста тысяч чистыми деньгами» (8, 134).

В особенности же Лебедев неодолимо тянется к князю, – то интригуя против него, то ему поклоняясь, но, прежде всего, стремясь испытывать его. О степени одержимости Лебедева процессом испытания красноречиво свидетельствует хотя бы сцена с письмом Аглаи к Гане, которое Лебедев «тихонько» похитил у своей дочери Веры, чтобы передать Лизавете Прокофьевне. Получив «нравственную пощечину» от нее (т. е. будучи с позором выгнан), Лебедев является к князю со словами: «...теперь опять ваш, весь ваш с головы до сердца, слуга-с, после мимолетной измены-с!» (8, 439–440) и советует ему вскрыть письмо: «– А не лучше ли, а не лучше ли, благовоспитаннейший князь, а не лучше ли-с... Эфтово-с! Лебедев сделал странную, умильную гримасу; он ужасно завожился вдруг на месте, точно его укололи вдруг иголкой, и,

лукаво подмигивая глазами, делал и показывал что-то руками. <...> – Предварительно бы вскрыть-с! – прошептал он умиротворенно и как бы конфиденциально», на что князь горестно ему замечает: «– Эх, Лебедев! Можно ли, можно ли доходить до такого низкого беспорядка, до которого вы дошли?» «– Низок, низок!» – отвечал Лебедев, «со слезами бия себя в грудь» (8, 440).

Среди этого духовного «беспорядка» в Лебедеве явно угадываются «подпольные» черты, в частности, самоумаление и испытываемое вследствие этого наслаждение. Согласно подготовительным материалам к роману, Лебедев должен был в одном из эпизодов растрогать князя рассказом о Настасье Филипповне, после чего Мышкин признавал в нем «глубоко сердечного» человека, на что Лебедев патетически восклицал: «Много, много переживший и перестрадавший человек... <...>, но... низкий, низкий человек, тем и сгубил себя, что очень уж низкий человек» (9, 253). Далее диалог развивался следующим образом: «*Лебедев Князю*: "Да, но слаб, слаб, слишком слаб... все по слабости, оттого и такая шельма значительная" *Князь*: "Вы как будто хвастаетесь тем, что вы шельма, с довольством таким". *Лебедев*: "А знаете что, ведь это и так"» (9, 254). Заметны в нем и такие качества, как самовозвеличивание («рожден Талейраном и неизвестно каким образом остался лишь Лебедевым» (8, 847) и деспотизм.

Подобно герою «Записок из подполья», философ Лебедев высказывает многие «глубокие замечания», созвучные авторским: против «всех атеистов» и о «нечистом духе» – «великом и грозном духе», об утрате «связующей, направляющей сердце и оплодотворяющей источники жизни мысли» в «век пароходов и железных дорог» (8, 310, 311, 315) и в то же время своим поведением напоминает воплощающего иррационализм «джентльмена с неблагоприятной <...> ретроградной и

насмешливую физиономией», призывающего «столкнуть» «все <...> благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с той целью, чтоб <...> по своей глупой воле пожить!» (5, 113).

Можно предположить, что, не будь у Лебедева веры, он, следуя самоказни, с неизбежностью углублял бы свои «подпольные» черты. Лишь вера в Бога дает ему «сердце», чтобы не утратить сородственность с миром – ведь даже топая ногами на своих домашних, он «их всех обожает», и несмотря на то, что его племянник Докторенко – «гадкий и вседозволенный прыщик», Лебедев, «всего вернее, как дважды два <...> обожает и своего племянника!» (8, 190).

Итоговая характеристика Лебедева принадлежит князю Мышкину. В беседе с генералом Иволгиным он следующим образом характеризует его: «В нем много беспорядка <...> и некоторые черты... но среди всего этого заключается сердце, хитрый, а иногда и забавный ум» (8, 410), однако, учитывая непрерывный процесс духовных исканий Лебедева, вряд ли эту характеристику можно назвать окончательной.

Сам Лебедев считает, что «сгубил» себя своею низостью; в эпилоге романа сообщается лишь то, что он, как и многие другие «лица» «рассказа», живет «по-прежнему», изменился «мало» и о нем «почти нечего» «передать» (8, 508).

Келлер

«Подпольное» упоение собственным безобразием ярко обозначено в характере отставного подпоручика Келлера, подобранного рогожинской компанией «на солнечной стороне Невского проспекта, где он останавливал прохожих и слогом Марлинского просил вспоможения, под коварным предлогом, что он сам "по пятнадцати целковых давал в свое время про-

сителям"» (8, 133). Келлер – фамилия говорящая, и в переводе с немецкого обозначает «подвал», «подполье».

Выступив в неприглядной роли автора «обличительной» статейки по делу Бурдовского, Келлер остается в Павловске, чтобы излить душу князю Мышкину. В своей исповеди он «объявляет», что «до того было потерял "всякий признак нравственности" ("единственно от безверия во всевышнего"), что даже воровал» (8, 256), а также «с необыкновенною готовностью» признается «в таких делах, что возможности не было представить себе, как это можно про такие дела рассказывать» (8, 257). При этом, подобно Лебедеву, Келлер искренне раскаивается в содеянном, однако рассказывает о своей низости так, как будто «гордится» своими поступками.

Ганя Иволгин

Образ Гани долгое время оставался не вполне ясным автору романа. В подготовительных материалах Ганя выступал то в роли персонажа, чьи интриги должны были опутывать всех главных героев романа («Проект: не начать ли с Гани» (9, 220); «У Аглаи он становится необходим. <...> У Настасьи Филипповны он необходим, у Князя тоже» (9, 219)) и тем самым скреплять сюжет, то в роли Яго, который, однако, мог стать и Отелло, задушившим Дездемону («Ганя душит Аглаю. NB. Любовь из тщеславия» (9, 219)), при этом характер Гани вырастал «сообразно страсти до колоссальной серьезности» (9, 228). Однако в дальнейшем Достоевский постепенно вернулся к намечавшейся еще в первой части подготовительных материалов мысли о том, что «характерность Гани – в его ординарности и половинчатости» (см. об этом примечания к роману «Идиот» И. Битюговой (9, 370)).

В четвертой, заключительной части романа образ Гаврилы Ардалионовича Иволгина отнесен автором, вместе с сест-

рой Варей и ее мужем, господином Птицыным, к разряду так называемых «"обыкновенных"», или «"ординарных"» людей, для которых «нет ничего досаднее, как быть <...> порядочной фамилии, приличной наружности, недурно образованным, неглупым, даже добрым, и в то же время не иметь никакого таланта, никакой особенности <...> ни одной своей собственной идеи, быть решительно "как и все"» (8, 384).

Данная авторская оценка свидетельствует, на наш взгляд, о выраженности у Гани «подпольных» качеств.

Подобно человеку из «подполья», Ганя одержим человекобожескими устремлениями и при этом не чужд попыток эстетизма «низкого» дела, на которое «из-за желания оригинальности иной честный человек готов решиться» (8, 385). Яркие «подпольные» черты Гани – это мстительность и деспотизм.

Поставив себя домашним деспотом, Ганя хочет быть «господином» своей судьбы и желает, чтоб в доме его «слушались». При этом он готов «указать на дверь» родному отцу и поднимает руку на сестру. Пикировки Гани с сестрой напоминают отношения Раскольникова с Дуней. Подобно Раскольникову, совершившему убийство отчасти для того, чтобы спасти материальное положение своей семьи и удержать Дуню от неравного брака, Ганя решается погубить себя, женившись на Настасье Филипповне, чтобы исправить семейное положение и утвердиться в роли домашнего лидера. Варя, выходя за Птицына, захватывает на этом поприще моральное первенство и в дальнейшем помогает в устройстве судьбы Гани, главным образом, чтобы это первенство сохранить.

Принимая на себя роль жениха Настасьи Филипповны (согласованную между генералом Епанчиным и Тоцким), жениясь на ее приданом вопреки желанию членов своей семьи, Ганя готов к мщению и самой невесте, дав «после мучитель-

ных колебаний, согласие жениться на "скверной женщине", <...> сам поклялся в душе горько отмстить ей и "доехать" ее потом» (8, 43).

«Капитальная» же идея «самолюбивого и тщеславного до мнительности, до ипохондрии» (8, 90) Гани состояла в человекобожеском самовозвеличивании, в удовлетворении своего безмерного тщеславия. Эта идея опиралась у него на силу капитала, так как именно деньги, по его убеждению, могли сделать его «королем иудейским» (8, 387), дать таланты и оригинальность.

В откровенной беседе с князем Мышкиным Ганя говорит о том, что «нет ничего обиднее человеку <...> как сказать ему, что он не оригинален, слаб характером, без особенных талантов и человек обыкновенный» (8, 105). И потом высказывает ему свою обиду: «Вы меня даже хорошим подлецом не удостоили счесть, и, знаете, я вас давеча съесть за это хотел!» (8, 105). Обида Гани – той же природы, что и возмущение «подпольного» человека, когда он описывал в своих «Записках...», как один из господ, дравшихся у биллиарда, совершенно и «окончательно» его не заметил (передвинул с места на место) и, таким образом, поступил с ним как с «мухой», не устроив более «правильную», «приличную» и «литературную» ссору (5, 128).

Однако, поступив на службу к генералу Епанчину и сказав себе: «Коли подличать, так уж подличать до конца, лишь бы выиграть», Ганя «почти никогда не подличал до конца» (8, 386) по слабости характера. «Ганя: слабость, добрые наклонности, ум, стыд, стал эмигрантом», – отмечено в последней характеристике героя в подготовительных материалах к роману (9, 280).

Потеряв Настасью Филипповну и Аглаю, Ганя бросил службу и «погрузился в тоску и уныние», причина которой

состояла в одном только «бесперывно раздавливаемом тщеславии» (8, 387).

Таким образом, реализованные в образе Гани «подпольные» черты позволяют говорить о нем как о человеке из «подполья» в начале своего пути (т. е. о «подпольном» герое в широком смысле), которому предстоит еще долго «куролесить» «до покоряющегося возраста» (8, 385) – собственно «подполья». Последние слова из авторской характеристики – «стал эмигрантом» – указывают на это.

Ипполит Терентьев

Однако наиболее полно «подпольные» свойства воплощены в образе умирающего от чахотки 18-летнего юноши – Ипполита Терентьева. Пораженный неизлечимой болезнью – «глухим жребием», «распорядившимся раздавить» его «как муху» и обиженный на сделавшую его «выкидышем» из «пира» жизни неведомую силу природы (она представляется ему то в виде «какой-нибудь громадной машины новейшего устройства», то «огромным, неумолимым и немым зверем», то в виде «огромного и отвратительного тарантула» (8, 339–340)), Ипполит последние месяцы своей жизни проводит в обстановке, которую без преувеличения можно назвать «подпольной». «Когда я, месяцев восемь назад, стал уж очень болен, то прекратил все мои сношения и оставил всех бывших моих товарищей. Так как я и всегда был человек довольно угрюмый, то товарищи легко забыли меня; конечно, они забыли бы меня и без этого обстоятельства. Обстановка моя дома, то есть "в семействе", была тоже уединенная. Месяцев пять назад я раз навсегда заперся изнутри и отделил себя от комнат семьи совершенно», – свидетельствует он в своем «необходимом объяснении» (8, 328). Будучи сложившимся семейным деспотом («Меня постоянно слушались <...>. Мать

трепетала перед моими приказаниями <...>. Детей она постоянно за меня колотила <...> (8, 328)), Ипполит «целыми днями <...> сидел взаперти» (8, 326), уставившись на «проклятую» им, видимую из его окна «Мейерову стену», ставшую для него, как и для «подпольного» героя, еще одним символом непрерывно «обижавших» его «форм» действительности – законов природы. Многие мысли, обдуманные Ипполитом и высказанные им в своем «необходимом объяснении», уже были озвучены ранее в исповеди человека из «подполья».

Речь Ипполита и героя из «подполья» – одной природы, создается впечатление, что в романном пространстве в устах Ипполита звучит голос «подпольного» человека, переместившегося со страниц «Записок из подполья». Голоса Ипполита и человека из «подполья» звучат в унисон, их порой невозможно отделить друг от друга: «...человек <...> подобно шахматному игроку, любит только один процесс достижения цели, а не самую цель. И <...> может быть, что и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой непрерывности процесса достижения, иначе сказать – в самой жизни, а не собственно в цели...», – высказывается «подпольный» герой (5, 118); «О, будьте уверены, что Колумб был счастлив не тогда, когда открыл Америку, а когда открывал ее; будьте уверены, что самый высокий момент его счастья был, может быть, ровно за три дня до открытия Нового Света, когда бунтующий экипаж в отчаянии чуть не поворотил корабля в Европу, назад! Не в Новом Свете тут дело, хотя бы он провалился <...>. Дело в жизни, в одной жизни, – в открывании ее, непрерывном и вечном, а совсем не в открытии!» – вторит ему голос Ипполита (8, 327).

По мнению Н. Соломиной-Минихен, главным пунктом полемической направленности «необходимого объяснения» Ипполита является «проблема веры в Богочеловечество Хри-

ста и в Его Воскресение как в залог вечной жизни *каждого* человека» (курсив Н. Соломиной-Минихен. – Ю. Р.) [Minihan 1989, p. 206].

По собственному признанию, Ипполит «допускает «вечную жизнь» («и, может быть, всегда допускал») (8, 343), однако, глядя на картину Гольбейна, висящую у Рогожина «в одной из самых мрачных зал его дома», никак не может понять, как могли «ученики его», «каким образом могли они поверить, смотря на такой труп» (где «одна природа»), «что этот мученик воскреснет? <...> если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: "Талифа куми", – и девица встала, "Лазарь, гряди вон", – и вышел умерший?» (8, 339).

Не понимая ничего «в будущей жизни и в законах ее», Ипполит, подобно «деятелям-социалистам» (12, 336), тщеславно, человекобожески полагает, что способен за «четверть часа» возвестить человечеству истину, чтобы обеспечить «счастье» «всех людей». Потерпев нравственное фиаско перед встретившейся ему аудиторией («Я смотрел в окно на Мейерову стену и думал только четверть часа говорить и всех, всех убедить, а раз-то в жизни, сошелся... с вами, если не с людьми! и что же вот вышло? Ничего! Вышло, что вы меня презираете!» (8, 247)) и сознавая свое бессилие перед близкой кончиной, Ипполит пишет строки, достойные пера «подпольного» человека: «Знайте, что есть такой предел позора в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает ощущать в самом позоре своем громадное наслаждение...» (8, 343).

По мнению А. Труайя, диалектика внутренней борьбы Ипполита есть «безнадежная» диалектика «подпольного» человека: «Молча и бессильно скрежеща зубами, сладострастно замереть в инерции, мечтая о том, что даже злиться, выходит, тебе не на кого» [Труайя 1996, с. 163–164].

Однако перед тем как окончательно уйти в небытие Ипполит хочет совершить «единственное дело», которое он еще может «успеть начать и окончить по собственной воле» (8, 344) – самоубийство.

Признавая владычество неумолимого закона смерти и всемогущих законов природы, «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой все подчинено» (8, 339) и перед которой, по его мнению, склонился и сам Христос, Ипполит в то же время не в силах подчиняться ей из «отвращения» («нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие страшные, обижаящие меня формы. <...> Я не в силах подчиняться темной силе, принимающей вид тарантула» (8, 341)) и бунтует против нее, пытаясь прибегнуть к самоубийству. Совершая этот иррационально-волевой акт, он, подобно герою из «подполья», отстаивает свое право личности не быть «фортепьянной клавишей» по законам природы. Он имеет еще власть умереть. «Не великая власть, не великий и бунт», – как признает он, но тут же, противореча самому себе, добавляет: «Протест иногда не малое дело...» (8, 344).

Таким образом, в характере Ипполита реализован весь комплекс архетипических «подпольных» свойств, что позволяет говорить о нем, как о собственно «подпольном» герое (или о «подпольном» герое в узком смысле). При этом «подпольный» протест Ипполита (учитывая его готовность к самоубийству и обреченность болезнью) выражен даже с большей остротой, чем у героя «Записок из подполья».

ГЛАВА 5

РАЗВЕНЧАНИЕ «ПОДПОЛЬНОГО» САТАНИЗМА В РОМАНЕ «БЕСЫ»

По мнению А. Труайя, если в «Преступлении и наказании» рассказана история одного человека, который в поисках свободы преступает нравственный закон и приходит к произволу и убийству, то в «Бесах» пророчески раскрывается авантюра целого народа, во имя человекобожеских идей стремящегося низвергнуть социальный порядок и тем обрекающего себя на гибель [Труайя 1996, с. 164].

Создавая свой роман-«памфлет» на западников 1840-х годов и современных нигилистов-нечаевцев, Достоевский был полон решимости высказать «накопившееся в уме и сердце» даже в ущерб художественности. «Пусть выйдет хоть памфлет, но я выскажусь», — сообщал он в письме Н. Страхову от 24 марта (5 апреля) 1870 г. в начальный период работы над романом (29, кн. 1, 112).

В позднейших письмах своим современникам (главным образом А. Майкову, Н. Страхову, М. Каткову, С. Ивановой) Достоевский неоднократно разъясняет и комментирует положенную в основу романа идейно-философскую концепцию.

В частности, в письме к А. Майкову от 9 (21) октября 1870 г. он пишет: «...болезнь (либерализм. — Ю. Р.), обуявшая цивилизованных русских, была гораздо сильнее, чем мы сами воображали, и что Белинскими, Краевскими и проч. дело не кончилось. Но тут произошло то, о чем свидетельствует евангелист Лука: бесы сидели в человеке, и имя им было легион, и просили Его: повели нам войти в свиней, и Он позволил им. Бесы вошли в стадо свиней, и бросилось всё стадо с крутизны в море и всё потонуло. Когда же окрестные жители сбежались смотреть совершившееся, то увидели бывшего бесноватого —

уже одетого и смыслящего и сидящего у ног Иисусовых, и видевшие рассказали им, как исцелился бесновавшийся. Точь-в-точь случилось так и у нас. Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы, сидит у ног Иисусовых. Так и должно было быть. Россия выблевала вон эту пакость, которою ее окормили, и, уж конечно, в этих выблеванных мерзавцах не осталось ничего русского. И заметьте себе, дорогой друг: кто теряет свой народ и народность, тот теряет и веру отеческую и Бога. Ну, если хотите знать, – вот эта-то и есть тема моего романа. Он называется "Бесы", и это описание того, как эти бесы вошли в стадо свиней» (29, кн. 1, 145).

Как отмечает Н. Буданова, в февральском письме 1873 г., poslanном наследнику А. Романову вместе с отдельным изданием «Бесов», Достоевский уже после выхода романа в свет следующим образом определил общую его идейную направленность: «Это – почти исторический этюд, которым я желал объяснить возможность в нашем странном обществе таких чудовищных явлений, как нечаевское преступление. Взгляд мой состоит в том, что эти явления не случайность, не единичны <...>. Эти явления – прямое последствие вековой оторванности всего просвещения русского от родных и самобытных начал русской жизни. Даже самые талантливые представители нашего псевдоевропейского развития давным-давно уже пришли к убеждению о совершенной преступности для нас, русских, мечтать о своей самобытности. <...> А между тем главнейшие проповедники нашей национальной несамобытности с ужасом и первые отвернулись бы от нечаевского дела. Наши Белинские и Грановские не поверили бы, если б им сказали, что они прямые отцы Нечаева. Вот эту

родственность и преемственность мысли, развившуюся от отцов к детям, я и хотел выразить в произведении моем» (29, кн. 1, 260).

Считая неверие в Бога следствием стыдливости своей самобытности, утраты веры в народ и народность, Достоевский в своем романе раскрыл и дальнейшую эволюцию неверия – одержимость бесами, сатанизм, выражающий крайнюю степень злой воли.

По мысли Н. Лосского, «благо, несовместимое с бытием Бога и любовью к нему», предпочитаемое Сатаной, – это «быть самому Богом, быть выше Бога – вот притязание гордыни сатанинской» [Лосский 1922, с. 68]. Эта сатанинская гордыня, ярко выраженная уже в характере «подпольного» героя, являющаяся одной из основных «подпольных» черт, и нашла свое воплощение в образах романа «Бесы».

Практически все герои романа – Ставрогин, Верховенский-младший, Шатов, Кириллов, Верховенский-старший, Варвара Петровна, Лиза Тушина, Юлия Михайловна и ее супруг фон Лембке, «великий писатель» Кармазинов, капитан Лебядкин, члены «пятерки» (Липутин, Шигалев, Виргинский, Лямшин, Эркель), а также беглый преступник Федька Каторжный – все в разной степени одержимы бесовской гордыней, заражены ею.

Разъясняя замысел романа, Достоевский указывал, что «одним из числа крупнейших происшествий» его «рассказа» «будет известное в Москве убийство Нечаевым Иванова», однако предостерегал от попыток отождествления Петруши Верховенского с реальным Сергеем Нечаевым: «...мой Петр Верховенский может несколько не походить на Нечаева»; главное, по мнению писателя, было то, что его герой выражает «лицо, тот тип, который соответствует этому злодейству» (письмо М. Н. Каткову от 8 (20) октября 1870 (29, кн. 1, 141)).

Объясняя, почему Петр Верховенский не стал главным героем романа, Достоевский писал: «Без сомнения, бесполезно выставить такого человека: но он один не соблазнил бы меня. По-моему, эти жалкие уродства не стоят литературы. К собственному моему удивлению, это лицо наполовину выходит у меня комическим. И потому, несмотря на то, что все это происшествие занимает один из первых планов романа, оно, тем не менее, – только аксессуар и обстановка действий другого лица, которое действительно могло бы назваться главным лицом романа. Это другое лицо (Николай Ставрогин) – тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо – трагическое, хотя многие наверно скажут по прочтении: "Что это такое?" Я сел за поэму об этом лице потому, что слишком давно уже хочу изобразить его. По моему мнению, это и русское и типическое лицо. <...> Я из сердца взял его. <...> Что-то говорит мне, что я с этим характером справлюсь» (29, кн. 1, 141–142).

Николай Ставрогин

Таким образом, на первый план романа выдвигается Николай Ставрогин – типическое русское лицо «известного слоя общества» (т. е. части дворянства, утратившей связь с народом и потерявшей веру) и одновременно трагический герой, чей трагизм обусловлен тем, что с утратой веры в Бога в его душе воцарилось бесовство, одержимость сатанинской гордыней.

О присутствии Сатаны можно заключить уже по описанию портрета Ставрогина, которое дается почти в самом начале романа (вторая глава первой части (10, 37)). В его портрете обращают на себя внимание волосы, которые «были что-то уж очень черны» («черная сила» – одно из имен черта [Старыгина 1998, с. 205]), цвет лица «что-то уж очень нежен

и бел», зубы «как жемчужины», губы «как коралловые», лицо, напоминающее маску и оставляющее двойственное впечатление: «казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен» (10, 37). Эта красота отвратительна, потому что лицо-маска скрывает «зверя», который вскоре «показал свои когти» (10, 37). Во втором описании Ставрогина (после его возвращения из-за границы) усиливается мотив этой отвратительной красоты – теперь он уже выглядит «решительным, неоспоримым красавцем» (10, 145).

Сатана, вселившийся в душу Ставрогина, дает ему не только внешнюю красоту, но и необычайную внутреннюю силу: смелость и самоуверенность, «"насмешливость" жизни» (10, 151), силу мессианскую, дающую ему духовное основание становиться над окружающими и оказывать на них влияние, иметь своего рода последователей, учеников (Петруша Верховенский, Шатов и Кириллов признаются его учениками) [Кудрявцев 1991, с. 178]. Как отмечает Ю. Кудрявцев, «определенно из Ставрогина вышли два героя, и отчасти – третий. За кадром романа произошло растроение Ставрогина. Он отдал себя, свои духовные поиски Шатову, Кириллову, Верховенскому. Какое-то время назад Ставрогин одновременно двум верящим в него людям проповедовал две противоположные теории: Шатову – религию, Кириллову – атеизм. На Петрушу он, видимо, повлиял не теорией, а практикой своей жизни, которую он вел по принципу "все позволено". Отчасти и через теорию – писал устав» [Кудрявцев 1991, с. 352].

Изображая развившуюся до высшей степени одержимость Ставрогина сатанинской гордыней, Достоевский в романе дает образ все того же «подпольного» героя, однако на этот раз, казалось бы, осуществившего свою мечту. Мечтания «подпольщика» о «прекрасном и высоком» 1840-х годов и человекобожие Ставрогина, несомненно, имеют одну природу

(и, по мнению Достоевского, последнее было порождено первым), только человек из «подполья» был не в состоянии достичь этого идеала, а Ставрогин наделен способностью подниматься до идеальной высоты. Если «подпольный» герой жестоко осуждает себя за несоответствие своему идеалу и предает себя самоказни и, эстетизируя собственное унижение и нравственное безобразие, оказывается в «подполье», то Ставрогину, кажется, не за что себя осуждать: ведь он – равен Богу и даже – вместо Бога.

Однако в состоянии достигнувшего, как указывал в своих рассуждениях «подпольный» парадоксалист, в «хрустальном дворце», таится начало смерти. Подобно Свидригайлову, Ставрогин более всего занят эстетизмом своего безнравственного бытия. Эту ставрогинскую черту чутко улавливает жадная до подобного рода ощущений «подленькая фигурка губернского чиновничика» (10, 45) Липутина, угадывая, что Ставрогин может удовлетворяться как прекрасным, так и безобразным: «Всякая ягодка в ход идет, только чтобы попалась под известное их настроение» (10, 84). При этом, как и для «подпольного» героя, «всякое чрезвычайно позорное, без меры унижительное, подлое и, главное, смешное положение», в которых ему «случалось бывать» в жизни (убийства невинных людей на дуэлях, пощечины, женитьба на Хромоножке из-за «пари на вино после пьяного обеда», отравление, наконец «поступок» с Матрешей), «всегда возбуждало» в нем «неимоверное наслаждение», «упоение» «от мучительного сознания низости» (11, 14).

В главе «У Тихона» в Ставрогине раскрывается стыд покаяния, основывающийся на рациональном основании, которое он в себе как черту (она совпадает с рационализмом «подпольного» человека) неоднократно и последовательно подчеркивает. По мысли Тихона, если бы безобразная испо-

ведь Ставрогина была опубликована, он, прежде всего, не смог бы перенести не ненависти окружающих, а только «их смеху» (11, 26) – точно так же, как не мог он переносить не само «головное» воспоминание о «поступке» с Матрешей («Может быть, это воспоминание включает в себе даже и теперь нечто для страстей моих приятное», – как пишет Ставрогин (11, 22)), а неэстетический «ее тогдашний вид», ее «образ» – «на пороге, с своим поднятым и грозящим <...> кулачком», ее «кивание головой» (11, 22). Он не вынес бы свою «смешную фигуру», собственный неэстетизм в глазах других.

Таким образом, в характере Ставрогина Достоевский уже в который раз развенчивает «подпольное» человекобожество, приводящее к гибели всякого, преступающего нравственный закон. Даже при отсутствии «подпольной» самоказни герой, одержимый сатанинской гордыней, упиваясь «подпольным» эстетизмом, прокладывает себе дорогу к духовной смерти и «нравственному растлению в углу». Подобным «углом» для Ставрогина становится «маленький дом» в «мрачном» месте среди теснящих гор кантона Ури (10, 513), но он сметает себя с земли «как подлое насекомое» (10, 514) с помощью молотка, куска мыла, большого гвоздя и крепкого шелкового «снурка», очевидно припасенных «про запас» (10, 516).

Фамилия Ставрогин восходит к греческому корню «ставр» – «крест» [Итокава 1999, с. 182]. Как отмечает К. Степанян, «говоря о судьбе Ставрогина и судьбах остальных персонажей романа, нельзя не сказать, что они, по ходу действия романа, переживают некую кризисную точку, точку смерти, распятия, от которой – как в судьбах двух разбойников, распятых вместе с Христом – возможен или путь наверх, к свету, или вниз, в бездну. Не случайна в ПМ (подготови-

тельных материалах. – Ю. Р.) фраза: "На том кресте не одна крестная смерть была" (11; 268)» [Степанян 1999, с. 106]. Таковыми персонажами, на наш взгляд, являются Шатов и Кириллов.

Шатов

В образе Шатова дан характер человека, который, по характеристике Хроникера, «радикально изменил некоторые из прежних социалистических убеждений и перескочил в другую крайность. Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно придавит их собою, иногда даже навеки» (10, 27).

Как отмечено в подготовительных материалах к роману, *«главная мысль Князя (Ставрогина – Ю. Р.), которую был поражен Шатов и вполне, страстно усвоил ее, – следующая: дело не в промышленности, а в нравственности (выделено Достоевским. – Ю. Р.), не в экономическом, а в нравственном возрождении России»* (11, 196). Проникшись народностью, поверив в русского «народа-богоносца», Шатов, однако, лишь на пути к непосредственному религиозному чувству. Высказывая надежду – «Я... я буду веровать в Бога» (10, 201), Шатов страстно жаждет обрести веру тем же средством, которое настоятельно советует Ставрогину: «добудьте Бога трудом» (10, 202). На этом пути ему противостоят «подпольные» самоуничтожение («я сын <...> крепостного лакея Пашки...» (10, 202)), стыд собственного мнения и оторванность от жизни.

Кириллов

Кириллов принадлежит к атеистам, о которых бывший архиерей Тихон, живущий «на покое» в Ефимовском Богородском монастыре, говорит: «Совершеннейший атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей ве-

ры» (11, 10) (по предположению А. Долинина, фамилия «Кириллов» совпадает с фамилией Тихона Задонского в миру – Кириллов (12, 222)). Шатов, принимая от него помощь (чайник, сахар и хлеб), чтобы поддержать приехавшую к нему рожать жену, восторженно восклицает: «Кириллов! Если б... если бы вы могли отказаться от ваших ужасных фантазий и бросить ваш атеистический бред... о, какой бы вы были человек, Кириллов!» (10, 436).

Теория самоубийства Алексея Кириллова и его философия человекобожества восходят все к тому же образу «прекрасного и высокого», который лелеял еще «подпольный» герой, и представляет его развившийся частный случай.

Стремясь соответствовать этому образу и веруя в то, что «будет новый человек, счастливый и гордый», «кому будет все равно, жить или не жить» (10, 93), Кириллов по сути повторяет бунт «подпольного» человека против ненавистных, сеющих «боль и страх» законов природы, оказавшихся сильнее самого Творца. «Если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь», – рассуждает Кириллов, – «то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диавалов водевиль» (10, 471). «Для чего же жить?» – задает он себе роковой вопрос (10, 471) и решает: если Бога нет, «то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие» (10, 470); «атрибут божества моего – Своеволие! Это все, чем я могу в главном пункте показать непокорность и новую страшную свободу мою. <...> Я убиваю себя, чтобы показать непокорность и новую страшную свободу мою» (10, 472). Убивая себя «безо всякой причины, а только для своеволия» (10, 470), Кириллов на предсмертной записке, продиктованной ему Петром Верховенским, хочет, подобно «подпольному» герою, показыва-

ющему язык «хрустальному зданию», нарисовать «сверху рожу с высунутым языком» (10, 472), но соглашается с мыслью диктующего, что можно «объявить» свое презрение «всему миру» одним только «тоном» (10, 472).

Петр Верховенский

Петр Верховенский не занимает место на ставрогинском кресте. Этот «политический честолюбец», щедро наделенный «хлестаковскими чертами» (12, 204), лицо, чье «уродство» не достойно «литературы», и являет собой лишь карикатурное отражение практики ставрогинского ума, оторвавшегося от Бога. Это гротескное отражение, напоминающее голядкинского двойника – и зловещее, и одновременно комически сниженное [Кашина 1989, с. 223–224] – передавая только одну из граней ставрогинской широкости, несет в себе и ярко выраженные «подпольные» черты.

Свойства архетипического образа «подпольного» героя, реализованные в характере Верховенского-младшего, – это все та же доходящая до сатанизма гордыня, деспотизм и мстительность, отличающаяся при этом звериной жестокостью (как известно, Верховенский планирует убийство Шатова по двум основным причинам: во-первых – из личной мести за шатовскую непочтительность в Женеве (плевок «в лицо» (10, 466)) и, во-вторых – для поддержания в страхе и повиновении участием в общем кровопролитии членов возглавляемой им «пятерки» («подговорите четырех членов кружка укокошить пятого, под видом того, что тот донесет, и тотчас же вы их всех пролитую кровью, как одним узлом, свяжете», – озвучивает его идею Ставрогин (10, 299)).

Присущ характеру Верховенского и «подпольный» эстетизм. Осознавая собственную низость, он стремится привлечь для несения «знамени» «аристократа» Ставрогина, при этом

утрата последнего для него равносильна катастрофе: без него он – все равно, что «Колумб без Америки», «муха», «идея в стклянке» (10, 324). Верховенский не может переносить того же, чего не может вынести и Ставрогин – чтобы эстетическая сущность его собственной самости выглядела смешной. «Я-то шут, – в отчаянии говорит он Ставрогину, – но не хочу, чтобы вы, главная половина моя, были шутом!» (10, 408).

Примечательно, что эстетический образ для осуществления своей чудовищной миссии – образ «красавца, гордого как Бог», для которого «ничего не значит пожертвовать жизнью, и своею и чужою» (10, 326, 323, 32) – Верховенский выдумал, глядя на Ставрогина из «угла».

Присутствует в его «деяниях» и такой «подпольный» символ, как мышь. Федька Каторжный, окончательно осознавший подлость Петра Степановича, с суровым укором напоминает ему о чудовищном святотатстве, совершенном им в храме – о мыши, подложенной им в икону Богородицы («А ты пустил мышь, значит, надругался над самым Божиим перстом» (10, 428)).

Черты характера человека из «подполья» ярко выражены и в других героях романа.

Члены «пятерки»

«Подпольной» сатанинской гордыней охвачены все члены собиравшегося в уездном городе и послужившего основой «пятерки» кружка – либералы, атеисты, нигилисты: верующий в «светлые надежды» Виргинский; заключающий в себе «хаос», деспотизм, веру в «фаланстеру» и эстетизм безобразного Липутин; «шут» Лямшин; мрачный творец «земного рая», основанного на рабском равенстве, Шигалев; фанатически преданный «общему делу» бездумный исполнитель чужой воли Эркель, связанный с Верховенским и Ставрогиным,

желающий «называться Эрнестом», но принужденный носить «грубое имя Игната» (10, 141); жалкий шантажист капитан Лебядкин, другие. Главной силой, связывающей их (по выражению Петра Верховенского – «цементом») выступает стыд собственного мнения, «подпольная» боязнь упрека в недостаточном соответствии идеалу – либерализму («в огонь пойдет, стоит только прикрикнуть на него, что недостаточно либерален» (10, 299)).

Степан Трофимович Верховенский

Главный вдохновитель высоких гражданских идей 1840-х годов, воспитавший и Ставрогина, и Лизу Тушину, составляющую ему пару в горделивом самовозвеличивании (согласно подготовительным материалам – «Лермонтов в юбке» (11, 197)), и Шатова, «талантливый и многотимый» руководитель либерального «кружка» – Степан Трофимович Верховенский – в конце романа приходит к мысли, что вся его «гражданская роль», которой он следовал в течение «столь многих лет», служившая основанием «некоторого весьма высокого и приятного для самолюбия пьедестала» (10, 7), была лишь поклонением сатанинской гордыне, таившей гибель. Сравнивая себя и своих последователей с бесами, которые, по евангельскому эпизоду от Луки, вселились в свиней и бросились с крутизны в озеро, где и потонули, Верховенский подводит жизненный итог: «Это мы, мы и те, и Петруша... <...> и я, может быть, первый во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и потонем, и туда нам и дорога...» (10, 499).

Таким образом, развенчание одержимости «подпольным» сатанизмом стало основным пафосом романа Достоевского «Бесы».

ГЛАВА 6

ОТРАЖЕНИЕ «ПОДПОЛЬЯ» В НАВРСТВЕННЫХ ИСКАНИЯХ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ В РОМАНЕ «ПОДРОСТОК»

Вся проблематика повести «Записки из подполья» отражена в романе «Подросток». Особенностью ее воплощения является то, что на этот раз архетипические свойства «подпольного» героя реализуются в образе Подростка – девятнадцатилетнего юноши, чье мировоззрение еще не сложилось. Тема «случайного» семейства, звучащая в романе, имеет непосредственную связь с выраженностью в главном герое романа «подпольных» черт: и человека из «подполья», и Ипполита Терентьева – предшественников Подростка – можно без преувеличения отнести к представителям «случайных» семейств.

Аркадий Долгорукий

Возраст главного героя – его девятнадцатилетние – неоднократно символически подчеркивается в романе; многократно упоминается и дата начала повествования – 19-е сентября. При этом авторское определение возраста – «подросток» («Я бы назвал его подростком, если б не минуло ему 19-ти лет» (16, 77)) соответствует не традиционному пониманию, а, вероятно, восходит к ветхозаветному представлению, согласно которому двадцатилетие является исходным возрастом зрелости. Критерием же человеческой зрелости, по источникам Ветхого завета, есть обретение знания – «что добро, что зло» (Числа, 32, 12), которое и стало предметом духовного поиска «подростка» Аркадия Долгорукого. По авторскому замыслу, последними в романе должны были стать следую-

щие слова Подростка: «Теперь знаю: нашел, чего искал, что добро и зло, не уклонюсь никогда» (16, 63).

Автор повествования особо подчеркивает факт собственного перевоспитания самим «процессом припоминания и записывания» (13, 447) всего случившегося с ним; в начале же рассказа перед читателем предстает еще не сформировавшаяся, но уже несущая в себе изрядную долю «подпольных» черт молодая душа. Как отмечает Достоевский в первой главе «Дневника писателя» за 1876 год, «я взял душу безгрешную, но уже загаженную страшною возможностью разврата, раннею ненавистью за ничтожность и "случайность" свою и тою широкостью, с которой еще целомудренная душа уже допускает сознательно порок в свои мысли, уже лелеет его в сердце своем, любит его еще в стыдливых, но уже дерзких и бурных мечтах своих, – все это оставленное единственно на свои силы и на свое разумение, да еще, правда, на Бога. Все это выкидыши общества, "случайные" члены "случайных" семей» (22, 8).

Как отмечается в примечаниях к роману (17, 279), «Подросток» является единственным романом Достоевского, последовательно выдержанным как повествование от первого лица. При решении проблемы повествования – писать от автора или от «Я» Подростка – Достоевский склонился в итоге ко второму варианту: во-первых, из-за настойчивого желания сделать Подростка центральным героем романа, («если от *автора*, то не будет ли Подросток второстепенным лицом»; «Если от автора, то роль Подростка совсем исчезает» (16, 115)), а во-вторых, из-за стремления к компактности произведения («Фактическое изложение от Я Подростка неоспоримо сократит растянутость романа» (16, 91)).

На наш взгляд, на выбор формы повествования романа «Подросток» (кроме причин, указанных выше) повлияли,

прежде всего, личные качества центрального героя-рассказчика, отображающие архетипические «подпольные» свойства, при том что исповедальный жанр является наиболее типичным при воплощении образа «подпольного» героя в поэтике Достоевского в целом (исповедь человека из «подполья», исповеди Ипполита, Ставрогина, других героев).

Подобно герою «Записок из подполья», Аркадий Долгорукий пишет историю своих «первых шагов на жизненном поприще» «вследствие внутренней потребности» и «единственно для себя» (13, 5). Тащить «внутренности» своей души на «литературный рынок» он «почитает» «неприличием и подлостью» (13, 5), однако, как и «подпольный» герой, не может удержаться от того, чтобы не апеллировать к воображаемой аудитории (человек из «подполья» часто обращается к своей воображаемой аудитории: «господа»; Подростку – и «грустно, да и весело» оттого, что он может «откровенностью» своей исповеди разочаровать своего «фантастического» читателя (13, 72)). Его слово, как и слово «подпольного» героя, – это, по определению М. Бахтина, слово «с оглядкой»: «Рассказ "Подростка" <...> как бы снова возвращает нас к "Запискам из подполья": та же скрытая и открытая полемика с читателем, те же оговорки, многоточия, то же внедрение предвосхищаемых реплик, та же диалогизация всех отношений к себе самому и к другому. Теми же особенностями характеризуется, конечно, и слово Подростка как героя» [Бахтин 1994, с. 146]. «Оглядка» у героя повествования – на предвосхищаемое им чужое мнение; его «оглядка» – это «подпольная» самоказненная боязнь того, что окружающие могут утвердиться во мнении о несоответствии героя принятым в их среде идеалам и начнут из-за этого его презирать. При этом Подросток, как и «подпольный» герой, «оглядывается» не только на мнение других (реальных или воображаемых); у

него всегда присутствует в выражении своей самости посредством слова «оглядка» на самого себя, точнее, на сформировавшийся в его собственном мироощущении идеал, на «выжитую» им идею.

Центральной проблемой напряженных духовных исканий главного действующего лица романа «Подросток», как и других героев предшествующих произведений Достоевского, в образах которых выражены архетипические «подпольные» свойства, остается проблема осознания и реализации нравственной свободы. Если Раскольников в поисках пределов свободы решается на кровавое преступление – убийство, Кириллов, чтобы доказать свою «страшную свободу», пускает себе пулю в лоб, то Аркадий Долгорукий одержим «идеей Ротшильда»: стать богатым, но «не просто богатым, а именно как Ротшильд» (13, 66), возвеличивая себя до человекобога¹³.

Однако еще до того, как Подросток пришел к своей идее, в его сознании уже в значительной мере выражены «подпольные» черты, о чем свидетельствуют его воспоминания о годах, проведенных в пансионате у Тушара и в гимназии.

С ранних лет Аркадия Долгорукого отличает трагическое восприятие того, что «люди не так прекрасны» (13, 72),

¹³ Как отмечает Г. Галаган в примечаниях к роману, «в своих истоках идея Подростка восходит к ряду предшествующих произведений Достоевского. <...> она определяет тему повести "Господин Прохарчин" (1846), образ титулярного советника Соловьева (фельетон "Петербургские сновидения в стихах и прозе" (1861)), присутствует в "Идиоте" (Ганя) и неосуществленных замыслах 1866–1869 гг. ("Ростовщик", "Житие великого грешника")». Кроме того, «брат Ф. М. Достоевского – М. М. Достоевский в конце 1840-х – начале 1850-х годов работал над романом "Деньги", оставшимся незавершенным» (17, 296).

усиленное насмешками товарищей за его «подлое происхождение» (13, 97).

Противостоит трагедии бытия в сознании героя страстное мечтательство под одеялом о «деспотическом могуществе» и «уединенном и спокойном сознании силы», позволяющем «пересоздавать жизнь на иной лад» (13, 73–74).

Отличие мечтаний Подростка от грез «подпольного» героя о «всем прекрасном и высоком» состоит в том, что, пожелав «могущества и уединения», возжаждав великой «свободы», он даже острее, чем «подпольный» герой, осознает свою обособленность. Подросток приходит к уединению не как человек из «подполья» – в результате краха, вызванного собственным несоответствием «надзвездному» идеалу, а вследствие открывающейся ему «математической» возможности осуществления идеала или только оттого, что он о нем мечтал. Он ясно формулирует свою устремленность к обособлению уже после открытия «идеи Ротшильда», «когда все мечты из глупых разом стали разумными и из мечтательной формы романа перешли в рассудочную форму действительности» (13, 73): «Я же слишком ясно понимаю, что, став Ротшильдом или даже только пожелав им стать <...> – я уже тем самым разом выхожу из общества» (13, 66).

В то же время герой романа, обозначая «минуту», с которой началось его «настоящее, правильное развитие» (после неосуществленного побега из пансиона Тушара, когда он «сознал», что он «сверх того, что лакей, вдобавок, и трус» (13, 99)), ясно ощущает, подобно человеку из «подполья», собственное несоответствие идеалу и так же, как и он – на этот раз уже вследствие самообвинения за свою несостоятельность – ищет уединения.

Таким образом, уединение для Аркадия Долгорукого становится единственным исходом независимо от того, соответствует он или не соответствует своему идеалу.

Об уединении, ставшем для него единственной, всевластной целью, о сформировавшейся в нем ненависти к людям и о невозможности оставаться в обществе Подросток говорит неоднократно: «Вся цель моей "идеи" – уединение»; «С двенадцати лет... то есть почти с зарождения правильного сознания, я стал не любить людей»; «я никак не могу всего высказать даже близким людям; то есть и мог бы, да не хочу, почему-то удерживаюсь <...> я недоверчив, угрюм и несообщителен»; «я сумрачен, я беспрерывно закрываюсь. Я часто желаю выйти из общества» (13, 72); «мне нельзя жить с людьми; я и теперь это думаю; на сорок лет вперед говорю. Моя идея – угол» (13, 48). Вся ценность охватившей его «идеи» состоит именно в том, что она дает ему возможность «подпольного» обособления: «Да, моя "идея" – это та крепость, в которую я всегда и во всяком случае могу скрыться от всех людей, хотя бы и нищим, умершим на пароходе» (13, 76).

Обособление, превратившееся у Подростка, подобно «логическому выводу» Крафта, в «сильнейшую» идею-«чувство», «захватывает» все его «существо», так что его «трудно изгнать или переделать» (13, 46). Преодолеть его можно было бы только другим, «равносильным чувством» – верой в Бога, которой он еще не принадлежит, а пока, как и герой «Записок из подполья», противопоставляет учению социалистов-атеистов свою иррациональную волю и «подпольный» покой: «...моя идея именно в том, чтоб оставили меня в покое. Пока у меня есть два рубля, я хочу жить один, ни от кого не зависеть <...> и ничего не делать, – даже для <...> великого будущего человечества <...> Личная свобода, то

есть моя собственная-с, на первом плане, а дальше знать ничего не хочу. <...> Да зачем я непременно должен любить моего ближнего или ваше там будущее человечество, которое я никогда не увижу, которое обо мне знать не будет и которое в свою очередь истлеет без всякого следа и воспоминания <...> когда Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней <...> если так, то я самым пренебрежительным образом буду жить для себя, а там хоть бы все провалились!» (13, 48–49). При этом голос Подростка полностью сливается с голосом «подпольного» человека и его знаменитым, выражающим крайнюю степень иррационального своеволия вопросом: «Свету ли провалиться, ли мне чаю не пить? Я скажу, чтоб свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (5, 173); перекликаются с «подпольными» рассуждениями и мысли Аркадия Долгорукого о «выгоде»: «Вы говорите: "Разумное отношение к человечеству есть тоже моя выгода"; а если я нахожу все эти разумности неразумными, все эти казармы, фаланги? Да черт мне в них, и до будущего, когда я один только раз на свете живу! Позвольте мне самому знать мою выгоду: оно веселее» (13, 49).

Логические выводы, превратившиеся у Подростка в чувство жажды уединения, приводят его к глубоко «подпольному» состоянию сознания, что свидетельствует об очень высокой степени выраженности в этом образе архетипических свойств «подпольного» героя, т. е. — до уровня собственно «подполья». На этом уровне мирозерцание Аркадия Долгорукого все более и более искажается, так что он уже не может воспринимать окружающий его мир иначе, как через призму поглотившей его «идеи», при этом действительность не находит адекватного отражения в его сознании, а представляется в виде безобразных образов-символов.

Подобно «подпольному» герою, которому отвергаемый им мир казался враждебной серой массой (нравилась «именно эта грошовая суетня, эта наглая прозаичность» толпы (5, 165)), Подростку «нравится» «весь этот спешащий по своим делам, эгоистический и всегда задумчивый люд», «самое фантастическое в мире» «гнилое, сырое и туманное» петербургское утро, сам Петербург – «гнилой, склизлый город», который в любую минуту может подняться вместе с туманом и исчезнуть, «как дым» (13, 112–113).

Свое уединенное бытие ему представляется заключением в «скорлупе», панцирем, под который он стремится скрыться, словно «черепаха». Символом «подпольного» существования выступает также и комната наверху, где живет Аркадий Долгорукий – «конура», которую он, подобно Раскольникову в романе «Преступление и наказание», всякий раз называет «гробом»¹⁴.

Мрачно сосуществуя со своей «идеей», будучи весь в ее власти, Подросток все явственнее начинает осознавать неадекватность собственного мировосприятия и в то же время свое бессилие что-либо изменить.

Аркадий Долгорукий мечтает о поклонении окружающих, которого он сможет добиться посредством денег, даже если на самом деле будет считать себя ничтожеством, и рассчитывает, что деньги уравниют его с высшим светом. Одновременно он презирает долгий ростовщический путь и жаж-

¹⁴ Главный признак места обитания любого персонажа, в котором выражены «подпольные» черты, – это теснота. Поселился «у себя в углу» герой «Записок из подполья», тесна напоминающая «каюту» и «гроб» каморка Раскольникова, «тесная и узкая, в одно окно» комната Версилова, заставлен мебелью перешедший по наследству Рогожину мрачный кабинет его отца, точно таким же признаком характеризуется кабинет молодого князя Сокольского.

дет немедленного величия, которое может дать ему случайно оказавшийся в его руках документ, компрометирующий молодую вдову – генеральшу Ахмакову. На Ахмакову, кажущуюся ему светской львицей, Аркадий смотрит с ощущением спокойной силы «паука», в чьих сетях отчаянно бьется жертва. При этом он испытывает к Ахмаковой тайный эротизм («влечет меня лишь *она*, – она и она одна!» (13, 338)), сравнимый с «сильнейшим», «почти животным», «плотоядным» «ощущением» (13, 333). Об этом свидетельствует и «проклятый» сон об Ахмаковой (подобный же сон о пятилетней «камелии» видел перед смертью Свидригайлов), вынуждающий Подростка признать в себе «душу паука» и «развратное сердце» (13, 306). Налгав Ахмаковой об уничтожении компрометирующего письма, потому что и в самом деле замыслил его сжечь, Аркадий выступает в роли благодетеля по отношению к объекту своей эротической страсти и тем самым испытывает наслаждение от самовозвеличивания.

К человечеству он намерен относиться почти так же, как и к Ахмаковой, – облагодетельствовать его «ротшильдским» богатством, испытывая при этом удовольствие от чувства собственного благородства. Способ добычи средств к своему возвеличиванию игрой на рулетке (куда Аркадия ввел еще один герой, которому «снятся пауки», – молодой князь Сокольский) вполне соответствует «идее» Подростка; при этом его чувство отчуждения, усиленное «дыханием» денег, доходит до наивысшей степени, от него «коробит»: «...я был как незнакомый в чужой толпе. <...> я решительно не создан для какого бы то ни было общества. <...> Когда я куда вхожу, где много народу, мне всегда чувствуется, что все взгляды меня электризуют. Меня решительно начинает коробить, коробить физически <...> мне все это общество, да и самый выигрыш,

если уж все говорить, – стало, наконец, отвратительно и мучительно» (13, 228–229).

Будучи с позором выгнан с рулетки и объявлен вором, Подросток испытывает сильнейший удар по собственному тщеславию и с истинно «подпольным» наслаждением предаётся самоказни: «...коли уж мне сделали зло <...> оскорбили до последних пределов, то всегда тут же являлось у меня неутолимое желание пассивно подчиниться оскорблению и даже пойти вперед желаниям обидчика: "Нате, вы унизили меня, так я еще пуще сам унижусь, вот смотрите, любуйтесь!" Тушар бил меня и хотел показать, что я – лакей, а не сенаторский сын, и вот я тотчас же сам вошел в роль лакея. <...> "Коли захотели, чтоб я был лакей, ну так вот я и лакей, хам – так хам и есть". Пассивную ненависть и подпольную злобу мою в этом роде я мог продолжать годами» (13, 268). Надо сказать, что в этом эпизоде романа «подпольные» качества героя выражены наиболее сильно, а чувство самоказни прямо определяется самим рассказчиком как «подпольное».

Решив, что «оправдаться уж никак нельзя», Аркадий принимает решение «покориться, стать лакеем» и втайне поджидать удобного момента, чтобы уничтожить весь мир, а заодно – и себя: «все вдруг взорвать на воздух, все уничтожить, всех, и виноватых и невиноватых <...> а там уж и убить себя» (13, 269).

На деле это решение едва не приводит к реальному преступлению: лишь благодаря случайному падению со стены Подросток не совершил поджога «огромного склада дров», лежащего «точно на дровяном дворе», зажечь который ему вдруг «очень захотелось» (13, 269).

Образ одиноко летающей в безвоздушном пространстве, превратившейся в «ледяной» камень планеты Земля; картина фантастической, способной мгновенно исчезнуть реальности

города-призрака Петербурга; ощущение тесноты, взгляд из «угла»; плотоядность «души паука»; самоуничтожение-лакейство; уничтожающий все пожар – такова символическая образность, посредством которой главный герой романа воспринимает окружающее.

Наряду с ней «подпольное» мировоззрение Подростка имеет как философское, так и эстетическое обоснования. В качестве философского обоснования выступает у него, как и у героя «Записок из подполья», циничный аморализм; эстетическим обоснованием, кроме уничижительной «подпольной» самоказни, служит *«тайна»*, тайное сознание собственного спокойного могущества (как у богача, умершего «нищим» на корабле).

Таким образом, рассмотрение «подпольных» черт, реализованных в характере Аркадия Долгорукого, позволяет сделать вывод о широком их воплощении в художественном пространстве романа «Подросток». Реализация «подпольных» качеств в образе этого героя осуществляется как в широком смысле – на уровне общей выраженности «подпольного» мировосприятия, так и в узком – на уровне собственно «подполья». Образ Аркадия Долгорукого является одним из тех, в котором «подпольные» черты выражены с наибольшей полнотой.

Следует также добавить, что перерождение личности Аркадия, о котором он неоднократно заявлял в романе, ясно не обозначено («Я кончил», – итожит свои записи Подросток. «Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя "идея" и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же "идея", та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что ее уже и узнать нельзя. Но в

"Записки" мои все это войти уже не может, потому что это – уже совсем другое. Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается» (13, 451)); сам он, говоря о многих своих «подпольных» чертах, вынужден признать, что не изменил им и по прошествии записывания («я и теперь это думаю; на сорок лет вперед говорю» (13, 48)); его нравственное состояние носит следы еще значительного внутреннего духовного беспорядка, унаследованного им от отца – Версилова, принадлежащего, по определению Достоевского, к «старым людям», ведущим отсчет своих «идей» с 1840-х годов («Дневник писателя» за 1876 год, очерк «Старые люди» (21, 8–12).

Версиров

Вполне очевидно, что характер Версирова определяется проблематикой романа «Бесы» и относится к ставрогинскому типу. Словесный портрет Версирова имеет те же «бесовские» элементы, что и ставрогинский: «удивительные *волосы*, почти совсем черные, с глянцевоым блеском, без малейшей седины» (Версиров) – *волосы*, которые «были что-то уж очень черны» (Ставрогин); *лицо* «матово-бледное» (Версиров) – цвет *лица* «что-то уж очень нежен и бел» (Ставрогин); «сверкающие *зубы*» (Версиров) – *зубы* «как жемчужины» (Ставрогин) (курсив наш. – Ю. Р.) (13, 93), (10, 145).

Как и Ставрогин, Версиров – типическое лицо русского «верхнего слоя», утратившего связь с народом и потерявшего веру. Отличие этих героев состоит в том, что в характере Версирова полнее выражены авторские идеи о роли дворянства («грёза об общечеловеческом примирении» (17, 149)). Кроме того, в идейном контексте романа «воспитания» в образе Версирова сделан акцент не на бесовстве, а на духовно-нравственных исканиях представителя «высшего культурного типа» русского народа.

Искания эти восходят к «прекрасному и высокому» 1840-х годов, о чем прямо говорит герой романа: «О, мы тогда все кипели ревностью делать добро, служить гражданской, высшей идее <...> таковы требования прекрасного и высокого...» (13, 106). Будучи одним из немногих, кто чувствовал инстинктивную тягу русского народа к «всепримирению идей» (13, 375), т. е. одним из русской «тысячи», отражающей «нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, – тип всемирного боления за всех», «тип русский» (13, 376), Версилов уезжал за границу, чтобы «служить для России» как «пионер» великой мысли (13, 377). Вместе с тем его пребывание за границей, куда он, казалось бы, навсегда эмигрировал, отдавалось неизменной «русской тоской» (13, 377).

Достигнув духовного соответствия своему идеалу, Версилов, подобно Ставрогину, чувствовал скуку и потому, уходя от матери Подростка – «ангела небесного» к «царицам земным», эстетизировал свое бытие. В эстетизме своих чувств главным для него, как и для героя романа «Бесы», было, оставляя за собой право на деспотизм, не выглядеть смешным. Красноречиво свидетельствует об этом решающий диалог Версилова и Ахмаковой в десятой главе заключительной части романа. Сказав о том, что считает Версилова «за величайший ум» и вместе с тем видит в нем «что-то смешное», Ахмакова осознает, что сделала «чрезвычайную неосторожность» (13, 413). Версилов готов на любые унижения, чтобы не выглядеть смешным. Словно «нищий», он просит Ахмакову не выходить «*ни за кого замуж*», но она, чувствуя его «подпольную» мстительность, отказывает ему: «– Подай я вам милостыню <...> и вы отместите мне за нее потом еще пуще <...> потому что никогда не забудете, что стояли предо мною таким нищим...» (13, 417).

Кроме того, будучи «всю жизнь» «атеистом» или «философом-деистом» («как и весь культурный слой, как и вся наша тысяча») (17, 152), Версиров, развивая «мысль», в которую верует, почти всегда в конце изложения сам перестает «веровать в излагаемое» (13, 179). То же самое можно заключить о Ставрогине: «Ставрогин если верует, то не верует, что он верует. Если же не верует, то не верует, что он не верует» [Труайя 1996, с. 169].

«Благоразумный» Васин характеризует Версирова как сильную, гордую личность, которая ищет «что-нибудь, перед чем преклониться» и выбирает Бога, «чтобы не преклоняться перед людьми». Свое горячее желание верить он принимает «за самую веру», и это приводит к разочарованию (19, 51–52).

Сам Версиров в порыве откровенности говорит о себе как о человеке бесконечно сильным своей непосредственной силой «уживчивости с чем бы то ни было» и признается, что может чувствовать себя «преудобнейшим образом», испытывая два противоположных чувства «в одно и то же время» (13, 171).

Данное признание свидетельствует о типологическом сходстве героя с характерами его предшественников – Свидригайловым и Ставрогиным. В образе Свидригайлова нашло свое отражение абсолютное зло, сливающееся с «подпольем», в Ставрогине – ведущий в «подполье» сатанизм. Версиров также предстает в роли изгнанного из общества (характерно, что уже в первом детском впечатлении Аркадия Долгорукого Версиров ясно запечатлелся репетирующим роль «лишнего человека» – Чацкого), но, по-видимому, сам исключил себя из света от презрения к людям.

Известна трагическая судьба предшественников Версирова – самых уживчивых и благоразумных людей: Свидригайлов пустил себе пулю в висок, Ставрогин свел счеты с

жизнью с помощью молотка, гвоздя, мыла и прочного шелкового «снурка». Подобной же участи случайно избегает Версилов: приставленный к сердцу револьвер успевают отвести в сторону, так что он получает только ранение.

Вернувшись к матери Подростка, от которой «уж никогда не отойдет более», и став «совсем простодушен и искренен, как дитя», Версилов по-прежнему еще не в силах обрести веру в Бога и вынужден признать: «Друзья мои, я очень люблю Бога, но – я к этому не способен» (13, 447).

Как и в характерах его предшественников, в образе Версилова отразились многие «подпольные» черты: гордыня, тщеславие, «подпольный» эстетизм, самоказнь, мстительность. Кроме того, в нем отчетливо улавливается мотив «двойничества» (обвинительное письмо Ахмаковой, рубка наследственного образа).

Ламберт

Образ Ламберта символизирует ведущее к полному обособлению абсолютное зло, сатанизм. Будучи «чистокровным подлецом», он говорит о наслаждении «кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду»; если же «им топить будет нечем», «он купит целый дровяной двор, сложит в поле и вытопит, а бедным ни полена не даст» (13, 49). Подделав ключ к шкатулке, он украл у матери принадлежащие ему «по закону» 500 рублей, уничтожил выстрелом из ружья канарейку и начал сечь хлыстом по голым плечам приглашенную даму (13, 27–28). Его портрет – это, в сущности, то же самое, что и внешность Ставрогина, Версилова, это портретное сходство с Сатаной: «Волосы у него были черные ужасно, лицо белое и румяное, как на маске, нос длинный, с горбом, как у французов, зубы белые, глаза черные» (13, 27).

Князь Сокольский («князь Сережа»)

Наибольшей выраженностью «подпольных» свойств характеризуется образ молодого князя Сокольского («князя Сережи»). В подготовительных материалах о нем говорится: «...фат, разбросан, последний выродок из поколения; мот и игрок, трус в тайне» (16, 240). Питая «высокий идеал жизни», князь постоянно осознает собственное ему несоответствие, так как, подобно герою из «подполья», именно во время наивысшего его осознания он в наибольшей степени склонен к нравственному падению. «Искренно» любя Лизу, он «в то же время думал об Ахмаковой»; во время службы в полку, где товарищи его «не любили», он из трусости опозорил честь ни в чем не повинного корнета Степанова; обещая Лизе «возродиться», он ездил к Анне Андреевне, чтобы сделать ей предложение. По характеристике Аркадия Долгорукого, «он всю жизнь беспрерывно клянет себя и раскаивается, но зато никогда и не исправляется» (13, 139). Совершив донос на Васина из ревности, «князь Сережа» в полной мере ощущает в своем сознании «подпольный» образ паука («Мне все пауки снятся!» (13, 335)), «воспаление в мозгу» (13, 336).

Лиза

Лиза полюбила молодого князя Сокольского из деспотизма, за «беспредельность» его «падения». Лизу отличают такие «подпольные» качества, как «заносчивая гордость», проявляющаяся жестокость (требование встать больному старцу – Макару Долгорукому (13, 303–304)), самовластие. Пережив смерть жениха и отца будущего ребенка – князя Сокольского, она «сделалась кротка, смиренна» (13, 450); после выкидыша младенца и жестокой болезни «ее будущее – загадка» (13, 451).

Таким образом, роман «Подросток» – еще одно яркое свидетельство выраженности «подполья» в творчестве Достоевского, значимость которого он не только глубоко осознал, но и которым по праву гордился. В частности, отвечая критикам, высказавшимся по поводу напечатанных частей романа, Достоевский в черновом наброске «Для предисловия» написал следующие замечательные слова: «Я горжусь, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости. <...> Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды – не от кого, веры – не в кого! Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна. <...> Подполье, подполье, *поэт подполья* – фельетонисты повторяли это как нечто унижительное для меня. Дурачки. Это моя слава, ибо тут правда. Это то самое подполье, которое заставило Гоголя в торжественном завещании говорить о последней повести, которая выпелась из души его и которой совсем и не оказалось в действительности. <...> Причина подполья – уничтожение веры в общие правила. «*Нет ничего святого*» (выделено Достоевским. – Ю. Р.)» (16, 329–330). Эти слова и являются наилучшей иллюстрацией непереоценимой важности феномена «подполья» для художественного мира писателя в целом.

ГЛАВА 7

МАЛЫЕ «ПОДПОЛЬНЫЕ» СЦЕНЫ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

Особенностью воплощения архетипической модели «подпольного» сознания и поведения в героях романа «Братья Карамазовы» является то, что при ее реализации весьма существенной оказывается роль отдельных составляющих общего сюжета – малых «подпольных» сцен – художественная функция которых состоит в прояснении взаимоотношений героев с «подпольем»: эти сцены являются для них «подпольною» пробой, их испытанием на «подпольность»¹⁵.

Анализ малых «подпольных» сцен в романе «Братья Карамазовы», да и в творчестве Достоевского в целом, безусловно, является темой отдельного исследования. В настоящей главе, не претендуя на конечность результатов научного поиска в данном направлении, мы остановимся только на некоторых, наиболее значимых из этих сцен.

Горе Далекой

Первую, в порядке появления, малую «подпольную» сцену можно было бы озаглавить «Горе Далекой» (Часть первая, Книга первая, глава III «Верующие бабы»). «Далекая» – так назвал старец Зосима «одну еще вовсе не старую женщину», «испытую», с «почерневшим» от горя лицом; на нее, сто-

¹⁵ Об этой функции ясно говорит великий выразитель «подпольных» коллизий Федор Павлович Карамазов, испытующий «подпольной» казуистикой старца Зосиму: «Вы думаете, что я всегда так лгу и шутов изображаю? Знайте же, что это я все время нарочно, чтобы вас испробовать, так представляюсь. Это я все время вас ошупывал, можно ли с вами жить? Моему-то смирению есть ли при вашей гордости место? Лист вам похвальный выдаю: можно с вами жить!» (14, 43).

явшую на коленях, иступленным и неподвижным взглядом глядевшую, указал. Обезумевшая от горя женщина пришла за «триста верст», «издалека», «молить Бога» после того, как «схоронила» четвертого «сыночка младенчика». Охваченная горем утраты последнего ребенка-«трехлеточка», отправилась она в дальний путь, пробираясь от монастыря к монастырю.

Однако это безмерное, безусловно, вызывающее огромное человеческое сочувствие горе Далекой показано в данной сцене с такой пронзительной обнаженностью, что неожиданно эта крайне суровая правдивость изображения вместе с сопереживанием одновременно начинает зарождать зерна сомнения в однозначно сочувственной его трактовке¹⁶. Вдруг оказывается, что горе Далекой восходит уже не только к одной невыносимой боли утраты «младенчика», а представляет собой с некоторых пор самодовлеющую форму эстетического бытия, бытия-самоказни, ставшей для нее жизненным всем. Неизбывная потребность «раздражать непрерывно рану» (14, 45), сделавшаяся единственной причиной существования, эстетизация боли, подкрепляемая пьянством (подобная же «подпольная» черта – у Мармеладова), обрекла ее на скитальчество и заставила бросить мужа, порвать со всем миром («кончила я с ним, кончила, со всеми покончила» (14, 45)), привела к нравственному обособлению, «подполью».

¹⁶ Авторское изображение горя Далекой таково: «Есть в народе горе молчаливое и многотерпеливое; оно уходит в себя и молчит. Но есть горе и надорванное; оно пробьется раз слезами и с той минуты уходит в причитывания. <...> Но не легче оно молчаливого горя. Причитания утоляют тут лишь тем, что еще более растрavляют и надрывают сердце. Такое горе и утешения не желает, чувством своей неутолимости питается. Причитания лишь потребность раздражать непрерывно рану» (14, 45).

Старец Зосима, восприняв подобную «подпольную» ситуацию, подводит Далекую к единственному исходу – стать на путь выхода из «подполья», преодоления его: «Ступай к мужу и береги его. Увидит оттуда твой мальчик, что бросила ты его отца, и заплачет про вас; зачем же ты блаженство-то его нарушаешь? Ведь жив он, жив, ибо жива душа вовеки <...>. Ступай к мужу, мать, сего же дня ступай» (14, 47).

Госпожа Хохлакова: «лопух на могиле» как итог жизни

В следующей главе («МалOVERная дама») сцена исповеди госпожи Хохлаковой старцу Зосиме также несет в себе «подпольную» проблематику. Мать Lise приходит к старцу с вопросом, мучившим ее всю жизнь – о любви к человечеству¹⁷. Госпожа Хохлакова жаждет положительно убедиться в существовании загробной жизни, без которой жизнь на земле, ее итог равносильны лишь растущему «лопуху на могиле». Ей нужны прочные доказательства существования «будущей жизни», и для того, чтобы они ей открылись, она готова стать на стезю любви к человечеству, «идти в сестры милосердия», быть «сиделкой» у «страдальцев», «целовать» их «язвы» (14, 52). Однако она, по собственному признанию, – «работница за плату», за «похвалу» себе, и без этого «никого не способна любить» (14, 53).

Старец Зосима, припомнив в связи с этим рассказ «одного доктора» – человека «пожилого» и «бесспорно умного», который, «скорбно шутя», говорил о том, что «любил челове-

¹⁷ Подобный же вопрос волновал в свое время и героя «Записок из подполья», когда он утолял свою жажду обняться со всем человечеством визитом к единственному знакомому – Антону Антоновичу Сеточкину, после чего эта жажда на некоторое время его оставляла (5, 134).

чество», но «чем больше любил человечество вообще, тем меньше любил людей в частности, то есть порознь, как отдельных лиц», раскрыл Хохлаковой ее существо, «подсказал» ей себя, «уловил» и «объяснил». Ее искренность была только следствием ее самоказни за неспособность стать на путь «дейательной любви», любви к ближним — «дейательной и неустанной». Эстетизм ее самоказни непременно требовал похвалы со стороны «великого исцелителя» — старца Зосима. За ней и пришла госпожа Хохлакова, способная, подобно человеку из «подполья», не к «любви дейательной», а лишь к «любви мечтательной», жаждущей «подвига скорого, быстро удовлетворимого и чтобы все на него глядели» (14, 54).

«Эксцентрик и парадоксалист» Иван Федорович

Тема бессмертия души, затронутая госпожой Хохлаковой, находит свое продолжение в главе VI «Зачем живет такой человек!». Петр Александрович Миусов излагает об Иване Карамазове «интереснейший и характернейший» «анекдот» о том, как «наш милый эксцентрик и парадоксалист Иван Федорович» (14, 65) «не далее как дней пять тому назад, в одном здешнем, по преимуществу дамском, обществе», «торжественно заявил в споре, что на всей земле нет решительно ничего такого, что бы заставляло людей любить себе подобных, что такого закона природы <...> не существует вовсе, и что если есть и была до сих пор любовь на земле, то не от закона естественного, а единственно потому, что люди веровали в свое бессмертие» (14, 64).

Здесь явно обозначена очередная «подпольная» сцена, когда Иван Карамазов, названный устами Миусова «парадоксалистом» (в чем угадывается параллелизм с «парадоксалистом» «подпольным»), продолжает известный спор героя «Записок из подполья» с «законами природы», «дважды два

четыре», «каменной стеной», с которой он не желает никак примириться. Более того, именно веру в бессмертие души, а не «дважды два» Иван называет настоящим «законом естественным», без которого в человечестве «тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь», а кроме того, без которого тогда «ничего уже не будет безнравственного, все будет позволено, даже антропофагия» (14, 64–65).

Между тем, старец Зосима, с сомнением воспринявший утверждения Ивана, мгновенно угадывает и определяет его духовное состояние, остро отражающее «подпольный» мотив: Иван, «по всей вероятности», не верует сам в бессмертие души своей, он очень несчастен, мучится своим неверием. От муки приходит в отчаяние и «как бы тоже от отчаяния» «любит иногда забавляться своим отчаянием» – «и журнальными статьями, и светскими спорами <...> не веруя своей диалектике и с болью в сердце усмехаясь ей про себя...» (14, 65). Забавы Ивана – это то же, что и эстетизация героем «Записок из подполья» своего унижения; Иванова нравственная неопределенность (вопрос о вере в бессмертие души «если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную» (14, 65) сторону), «свойство сердца» и «вся мука его» совпадает с неопределенностью «подпольного» героя, не сумевшего «сделаться» «ни героем, ни насекомым» (5, 100), ощущавшего, что «вовсе не подполье лучше», а что-то «совсем другое» (5, 121), чего он и сам не мог найти.

Федор Павлович: «...красиво иной раз обиженным быть»

Следующая «подпольная» сцена, происшедшая во временном пространстве романа почти сразу же после столь значимой «подпольной» пробы Ивана, возникает через одну главу (в завершающей вторую книгу восьмой главе «Скандал»),

только события переносятся из кельи старца Зосимы в столовую игумена, где, как надеялся последний, пришедшие могли бы «оставив случайные распри <...> сойтись в любви и родственном согласии, с молитвой ко господу, за смиренную трапезою» (14, 81).

Вместо этого старик Карамазов, декларировавший Миусову свое «уклонение» от обеда и «неспособность» «соусы монастырские уплетать» после «эскапада» в келье у старца, выкидывает «свое последнее колено» – неожиданно является на обед к игумену, уже не владея собою и, готовый дойти «до последнего предела какой-нибудь мерзости», так что присутствовавшие «вдруг все почувствовали, что выйдет сейчас что-нибудь отвратительное, нелепое, с несомненным скандалом» (14, 80–81). Совершенно очевидно, что катализатором скандала для Федора Павловича выступают «подпольный» эстетизм и «подпольная» месть. Совсем собиравшийся уже было уехать и «действительно» чувствовавший «невозможность, после своего позорного поведения в келье старца, идти как ни в чем не бывало к игумену на обед» (14, 80) и влезавший уже в поданную дребезжащую свою коляску, Федор Павлович «вдруг приостанавливается» и совершенно отчетливо вспоминает свои же собственные, сказанные ранее в келье у старца Зосимы слова: «"Мне все так и кажется, когда я вхожу куда-нибудь, что я подлее всех и что меня все за шута принимают, – так вот давай же я и в самом деле сыграю шута..."» (14, 80).

Федор Павлович, мечтавший иметь сердце, как у Александра Македонского, но имевший, по собственному признанию, такое, «как у собачки Фидельки» (14, 70), вероятно, всю свою жизнь (еще с тех пор, когда он «был у дворян приживальщиком и приживанием хлеб добывал» (14, 39)) остро осознавал свое несоответствие идеалу и жестоко казнил себя

за это, эстетизируя свою самоказнь. Именно от осознания собственной ущербности и казалось Федору Павловичу, что он «подлее всех», именно это и питало его обиду на жизнь, именно это и доводило до «подпольного» эстетизма («Именно, именно я-то всю жизнь и обижался до приятности, для эстетики обижался, ибо не токмо приятно, но и красиво иной раз обиженным быть», – декларирует он (14, 41)).

Сознавая свое унижение и упиваясь им, Федор Павлович в то же время глубоко презирает «непосредственных людей-деятелей», которые его окружают. За собственный позор, за то, что он сам себя ставит ниже людей обыкновенных, кому-то должно «отомстить»: по-видимому, им же, обыкновенным, и должно. Накануне своего вторжения к игумену, перед скандалом, тоже являющемуся не чем иным, как местию, Федор Павлович в минуту внутреннего откровения произносит: «"...давай же я и в самом деле сыграю шута, потому что вы все до единого глупее и подлее меня". <...> "...наплюю до бесстыдства: не стыжусь, дескать, вас, да и только!"» (14, 80). Ему вдруг «захотелось всем отомстить за собственные пакости» (14, 80).

Так, в данной сцене, выражены «подпольные» черты старика Карамазова – эстетизм самоунижения и «подпольная» месть. Но оба эти взаимосвязанные звенья «подпольного» мотива ярко выражены в образе героя-рассказчика уже в «Записках из подполья»: как и Федор Павлович, он «ненавидел свое лицо <...> подозревал, что в нем есть какое-то «подлое выражение», боялся, чтобы его «не заподозрили <...> в подлости» (5, 124) и предавался самоказни, доходившему до наслаждения отчаянию; о «подпольной» мести герой повести размышляет неоднократно – и когда говорит о «гадком низком желаньице» «ретортного человека», самого себя считающего «за мышь», «воздать обидчику», и в монологе о зубной

боли, надрывающей столами-«руладами» сердца окружающих, и, наконец, о своем порыве к Лизе, ставшим «именно мщением, новым ее унижением» (5, 175).

Дмитрий Карамазов: «идеал Мадонны» и «идеал содомский»

«Подпольные» черты Дмитрия Карамазова отчетливо проступают в его мучительных попытках духовного постижения феномена красоты, отразившихся в сценах «исповеди горячего сердца». К проблеме красоты Дмитрий Карамазов обращается в своих нравственных исканиях неоднократно. Непостижимость красоты, ее загадка, ее таинственность – это то, о чем, по собственному признанию, «болит» его душа; это то, о чем он всякий раз готов говорить, и говорить исповедально.

Чтобы понять значение красоты для Дмитрия, достаточно упомянуть его знаменитые, ставшие уже для многих поколений хрестоматийными слова: «Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая <...>. Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. Нет, широк человек <...> я бы сузил. Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей <...>. Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (14, 100).

В этих размышлениях Дмитрий противопоставляет два типа красоты: идеал Мадонны и идеал содомский. Нравственное постижение каждого из них и составляет предмет его духовных исканий.

По мнению В. Ветловской, идеал Мадонны для Дмитрия заключается в природной высоте, «на которую человек поставлен природой и Богом», в «исконном и бесспорном» человеческом «благородстве». Идеал содомский означает для него «ту красоту, какую человек находит в преступлении всех границ, любых и всяких, включая те, которые положены самой природой», т. е. в «апологии безбрежного своеволия», низводящего на уровень «"насекомого"» или «"зверя"» [Ветловская 2007, с. 362].

Важно сказать, что, хотя «исповедь горячего сердца» Дмитрия звучит на духовном изломе, это происходит еще до грянувшего «грома» – насильственной смерти отца и последовавшего за ней судебного преследования. Лишь после этого Дмитрий «ощутил» воскресение в себе самом «нового человека», готового «пострадать» и «страданием» очиститься.

До этого «удара судьбы» ощущение Дмитрием идеала Мадонны – сродни восприятию идеала «подпольным» человеком¹⁸. «Подпольный» герой, противопоставлявший идеалы «прекрасного и высокого» обыденному миру «непосредственного человека и деятеля», мыслил как человекобог, отводя для себя роль, как минимум, Наполеона. Осознание собственного несоответствия идеалу приводило к самоказни: «подпольный» герой «внутренно, тайно, грыз», «пилил и со-

¹⁸ Интересно отметить, что цитируемые Дмитрием стихи Гете и Шиллера, отражающие идеал, так же как и «прекрасное и высокое» человека из «подполья», – из одного источника: восходят к эстетическим трактатам XVIII века (5, 383).

сал себя» до того, что ощущал в самоказни «решительное серьезное наслаждение» – «наслаждение от <...> сознания своего унижения», наслаждение отчаяньем («до последней стены дошел») (5, 102), открывая для себя иную красоту – красоту в содоме, не менее притягательную, чем идеал.

Данное обстоятельство проливает свет на, казалось бы, неразрешимый риторический вопрос «подпольного» героя о том, отчего «в те самые <...> минуты», когда он «наиболее способен был сознавать все тонкости всего "прекрасного и высокого"» как раз и «случалось» совершать наиболее «неприглядные деянья» (5, 102).

Оно помогает дать ответ и на духовные терзания Мити, отраженные в его знаменитых словах о человеке «с умом высшим», начинавшем с идеала Мадонны, а закончившим идеалом содомским. В идеале содомском – не менее притягательная красота, чем в идеале Мадонны, и таковой она будет до той поры, пока люди будут воспринимать идеал с позиций человекобожества, до тех пор, пока будет «подпольная», до наслаждения, самоказнь – ослепительная в своей влекущей и порабащающей красоте.

В образе Дмитрия выражен тот же мотив «подпольного» самоуничтожения, что и у человека из «подполья» – недаром свое нравственное падение («низость и подлость», «воровство», «глубокий позор разврата»), падение в «бездну» «головой вниз и вверх пятами», Дмитрий называет красотой: «даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой» (14, 99).

Нелегкий путь пройдет Дмитрий Карамазов, прежде чем вылечится от заражения красотой содома: не в эстетизации «последней стены» будет искать красоту, а в осознании своей малости перед Богом и людьми, ощущении «вины за всех», нравственном смирении и покаянии; ощущении величия Бо-

городицы, заступившейся за него и удержавшей от страшного греха отцеубийства, – так откроется ему идеал красоты истинной, красоты Богоматери, идеал Мадонны.

«Машина» как художественная деталь в раскрытии «подпольных» качеств

При воплощении «подпольных» сцен существенна роль художественной детали, усиливающей их смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. Ниже нами рассматривается употребление слова «машина», используемого в качестве художественной детали для раскрытия «подпольных» качеств.

Следует отметить, что слово «машина» в тексте романа «Братья Карамазовы» употребляется всего три раза. Впервые (по хронологии) произносит его Катерина Ивановна в памятном разговоре с братьями Алешей и Иваном в присутствии госпожи Хохлаковой, когда торжественно объявляет свое решение относительно Дмитрия (Часть вторая, книга четвертая, глава V «Надрыв в гостиной»). Второй раз употребляет его Иван Федорович в разговоре с отцом, отговариваясь от поездки в Чермашню (Часть вторая, книга пятая, глава VII «С умным человеком и поговорить любопытно»). В третий раз звучит оно в поучениях старца Зосимы, когда он с болью говорит о разврате «на фабриках десятилетних даже детей: хилых, чахлах, согбенных и уже развратных» (14, 286) (Часть вторая, книга шестая, глава III «Из бесед и поучений старца Зосимы»).

В сцене разговора Катерины Ивановны с Иваном и Алешей слово «машина», сказанное ею о собственном отношении к Дмитрию, выразительно иллюстрирует ее нравственную одержимость человекобожеским идеалом: «Я буду Богом его, которому он будет молиться, – и это по меньшей мере он должен мне за измену свою и за то, что я перенесла

через него вчера. <...> Я буду ... я обращаюсь лишь в средство для его счастья (или как это сказать), в инструмент, в *машину* (здесь и далее при цитировании – курсив наш. – Ю. Р.) всю жизнь, и чтоб он видел это впредь всю жизнь свою!» (14, 172). Сказанное ею слово «машина» выражает здесь «притязание гордыни сатанинской» – «быть самому Богом, быть выше Бога» [Лосский 1922, с. 68], при этом ее духовные силы обращаются лишь в средство («машину») на пути к человекобожеству.

Иван Карамазов в разговоре с отцом употребляет слово «машина» в значении «паровоз». В ответ на просьбу отца заехать в Чермашню по «одному» его «насущному собственному делу», Иван отвечает: «– Помилуйте, не могу: до железной дороги восемьдесят верст, а *машина* уходит со станции в Москву в семь часов вечера – ровно только, чтоб поспеть» (14, 252). В этом эпизоде слово «машина» употребляется, конечно, в своем прямом значении (в этом же значении оно неоднократно упоминалось в воспоминаниях А. Г. Достоевской). Однако в контексте происходящего оно неожиданно приобретает особый художественный смысл. Иван Карамазов говорит об уходящей машине в утро его поспешного отъезда из дома («а отъезд выходил действительно внезапный», – как признается он сам себе (14, 252)), в утро после недвусмысленного разговора со Смердяковым накануне, когда по сути Иван уже точно узнал, *что* после его отъезда будет происходить и *на что* своим отъездом-согласием он Смердякова благословляет.

И машина здесь – символ бесчеловечности Ивана. Отметая лазейку для гипотетического, но все же возвращения – Чермашню (он просит ямщика Митрия зайти к отцу и передать, что он в Чермашню «не поехал», и вдруг символически предрекает, что Федор Павлович на чай ему «пожалуй, не

даст» (14, 255)), одержимый человекобожеством Иван средством для его реализации избирает «машину» с ее «летащим» вагоном (что приводит, правда, к неминуемому самоопределению: «Я подлец!») (14, 255)). «Машина» здесь – и символ бесчеловечности, и средство выражения человекобожества. Своим отъездом на паровозе (на «машине») Иван совершает нравственное преступление и переживает состояние, подобное тому, которое переживал Раскольников в день совершения убийства старухи: «Последний <...> день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически: как будто его кто-то взял за руку и потянул за собой, неотразимо, слепо, с неестественною силой, без возражений. Точно он попал клочком одежды в колесо *машины*, и его начало в нее втягивать» (6, 58).

Старец Зосима в своих поучениях видит причину искажения «лика Божьего» и «правды Его»: в науке, вмещающей лишь «то, что подвержено чувствам», а «мир духовный», «высшую половину существа человеческого» отвергающей; в свободе, понимаемой как «приумножение и скорое утоление потребностей», ведущей к «*уединению*», «*отъединению*» (выделено Достоевским. – Ю. Р.) и «духовному самоубийству» (14, 284–285).

Говоря о грехе в народе, пьянстве, жестокости к семье, жене и детям, старец Зосима с болью описывает духовное разложение детей, работающих на фабрике. Бесчеловечному, механистическому фабричному бытию, уродующему детские души, противопоставляет «солнце», свет Божий: «Видал я на фабриках десятилетних даже детей: хилых, чахлах, согбенных и уже развратных. Душная палата, стучащая *машина*, весь Божий день работы, развратные слова и вино, вино, а то ли надо душе такого малого еще дитяти? Ему надо солнце, детские игры и всюду светлый пример и хоть каплю любви к

нему» (14, 286). Слово «машина» символизирует здесь кричащий пример расчеловечивания детей и их духовной гибели.

Употребление слова «машина» в романе «Братья Карамазовы», отражая спектр свойственных ему прямых значений («средство / инструмент для достижения чего-либо», «паровоз», «механизм для замены / отстранения человека»), вместе с тем передает скрытое значение раскрывающей «подпольные» свойства художественной детали. Слово-производное «машинисты», сказанное Дмитрием Карамазовым об американцах, противопоставляет живую природу русской души механистическому (по ощущению Мити), мертвящему, «подпольному» духу Запада. О перспективах бежать вместе с Грушенькой в Америку он говорит: «И хоть будь они там все до единого *машинисты* необъятные какие али что – черт с ними, не мои они люди, не моей души! Россию люблю <...> русского Бога люблю...» (15, 186). Многократное употребление слова «машинально» в значении «невольно, бессознательно» свидетельствует о наличии связанного с ним архетипического выражения.

«Подпольные» «недра-с» капитана Снегирева

Нельзя не сказать об одной из наиболее ярких и пронзительных «подпольных» сцен романа – о встрече по поручению – Алеши Карамазова с капитаном Снегиревым. В образах капитана Снегирева и его сына Илюшечки совершенно отчетливо проглядывают «подпольные» черты. Так, уже первое появление Илюши в романе, когда он отстаивал фамильную честь с камнями в руках в жестокой и неравной борьбе против шести недругов, можно охарактеризовать словами «подпольного» героя: «Я-то один, а они-то все» (5, 125). В рассказанных Алеше капитаном Снегиревым Илюшиных детских мечтах о «мщении с саблей» обидчику отца и о том,

как он разбогатеет, чтобы стать «всех сильнее на свете» – заключены уже и «подпольный» наполеонизм и «подпольная» «идея Ротшильда».

Острое противоречие между величию идеала и незстетизмом действительности отражено в характере капитана Снегирева. Трагическое сознание несоответствия того, каким ему хотелось бы быть и того, каков был он в действительности, ощущается уже в манере его рекомендации Алеше: «– Николай Ильич Снегирев-с, русской пехоты бывший штабс-капитан-с, хоть и посрамленный своими пороками, но все же штабс-капитан» (14, 181–182). При этом эпитеты «бывший», «посрамленный пороками» отражают прием поэтического снижения, используемый Достоевским для воплощения «подпольной» униженности своего героя. Этим же приемом характеризуется и описание квартиры штабс-капитана, которая «действительно оказалась только простою избой» (14, 179), «чрезвычайно загроможденной и людьми, и всяким домашним скарбом», и детали быта («остатки глазной яичницы», «надъеденный ломоть хлеба», «полуштоф со слабыми остатками земных благ лишь на донушке» (14, 180)), и его одежда (заштопанное, в пятнах «какое-то нанковое пальто», смятые панталоны), свидетельствующие о его униженности. За окнами его «простой избы» с зелеными, заплесневелыми стеклами, очень тусклыми и наглухо закрытыми – «довольно душно и не так светло» (14, 180), «подпольная» атмосфера; сам Снегирев неоднократно называет свою обитель «недрами-с», что прямо ассоциируется с «подпольем».

В данной «подпольной» сцене Снегирев «похож <...> на человека, долгое время подчинявшегося и натерпевшегося, но который <...> вдруг вскочил и захотел заявить себя. Или, еще лучше, на человека, которому ужасно бы хотелось вас ударить, но который ужасно боится, что вы его ударите»

(14, 181). Страстное желание «заявить себя», наконец, прорывается, когда Снегирев со своим неожиданным гостем Алешей покидает «подпольную» обитель и оказывается «на чистом воздухе».

Алеше, пытавшемуся исполнить поручение Катерины Ивановны и вручить капитану Снегиреву переданные ей в качестве возмещения морального ущерба за недостойное поведение Дмитрия Федоровича деньги, приходится принять на себя удар «подпольной» гордыни Снегирева и его «подпольной» же мести. Обрадовавшийся было деньгам (такой «значительной» помощи, которая «ему и не мечталась даже во сне» (14, 190)), капитан Снегирев вдруг показывает, по собственным словам, «один фокусик», «фокусик, фокус-покус», сминая деньги и топча их «с дикою злобой» каблуком на песке (14, 192–193).

«Ранний человеколюбец» Алеша ясно понимает поведенческий мотив Снегирева и разъясняет его в последующем разговоре с Лизой. Так же, как и «подпольный» герой возненавидел Лизу за то, что она пришла и увидела его униженным в жалком «халатишке», так и Снегирев возненавидел Алешу за то, что слишком при нем «деньгам обрадовался» и «этого не скрыл» (14, 196). Понял Алеша и как ужасно «тяжело для обиженного человека, когда все на него станут смотреть его благодетелями» (14, 196). Понял, что самое главное, «надо теперь убедить» его «в том, что он со всеми <...> на равной ноге», «и не только на равной, но даже на высшей ноге» (14, 197). И что все «мы сами такие же, как он, все такие же, как он», «и мы такие же, не лучше» (14, 197). И чтобы излечивать «подполье» нужно «за людьми сплошь <...> как за детьми ходить, а за иными как за больными в больницах» (14, 197).

Отражение «подпольного» эстетизма в поэме «Великий инквизитор»

В сцене пересказа Иваном Алеше своей поэмы «Великий инквизитор», пожалуй, с наибольшей полнотой раскрываются его «подпольные» черты¹⁹. Проецируя «подпольную» матрицу на образ Ивана, нетрудно заметить что:

– как и «подпольного» героя, Ивана отличает критическое отношение к Божьему миру, основывающееся на обостренном внимании к проявлению морального уродства окружающих, о чем свидетельствует собранная им «коллекция» «некоторых фактиков»: о турках, со сладострастием мучивших и убивавших детей; о казни Ришара; о мужике, с остервенением бьющем клячку по плачущим «кротким глазам»; о том, как «образованный господин и его дама» секли «собственную дочку»; о «девчончке маленькой, пятилетней», запертой «в холод, в мороз» возненавидевшими ее родителями «в подлом месте»; о маленьком мальчике, «всего восьми лет», затравленном стаей генеральских борзых на глазах у матери (14, 217–221);

– если «подпольный» человек противопоставляет уродливому миру свой морально-нравственный идеал «прекрасного и высокого» в образе «героя», над всеми торжествуя и всех прощая (5, 132–133), то Иван Карамазов прямо осуществляет притязание «гордыни сатанинской», обращаясь к Богу на равных, обвиняя Бога в страдании невинных детей, не при-

¹⁹ На связь идейной проблематики «Записок из подполья» и поэмы «Великий инквизитор» неоднократно указывали исследователи; в частности, Н. Бердяев отмечал: «Идейная диалектика о человеке и его судьбе начинается в "Записках из подполья", будет дальше раскрываться через все романы Достоевского и найдет свое завершение в "Легенде о Великом Инквизиторе"» [Бердяев 1991, с. 48].

нимает Божий мир и возвращает Ему «билет» на вход в гармонию;

– причиной самоказни Ивана, как и у человека из «подполья», выступает несоответствие героя своему идеалу (в частности, примером этого могут служить отношения Ивана со Смердяковым, которые очень напоминают нравственные турниры «подпольного» героя со своим слугой Аполлоном). Заклучая в себе непомерное тщеславие, гордыню, человекобожество, Иван в то же время признает, что он – «клоп» – в состоянии мыслить только «земным», «эвклидовским» умом и что «правда <...> не от мира сего» ему «непонятна» (14, 222). В осознании этого – доходящая до наслаждения самоказнь и эстетизация ее. Иван понимает, что существующий порядок вещей, в его же собственной трактовке, – лишь только «эвклидовская дичь» и жить по ней он не сможет «согласиться» (14, 222), точно так же как не мог согласиться герой «Записок из подполья» с непрерывно обижавшими его «законами природы» – «каменной стеной» (5, 105). Потому-то в поэме «Великий инквизитор» Иван нравственно и приравнивает себя к инквизитору, который, оставаясь «со страданиями неотомщенными» (14, 223), смог побороть свободу и «сделал так для того, чтобы сделать людей счастливыми» (14, 229). На связь инквизитора с «подпольем» указывает его собственное признание о том, что люди, «промучившись тысячу лет со своей башней» (Вавилонской. – Ю. Р.), «принесут свою свободу к ногам нашим» (14, 230–231) и «отыщут нас» *«под землей, в катакомбах»* (курсив наш. – Ю. Р.) (14, 230). Эстетизация самоказни достигает наивысшего накала, когда инквизитор открыто объявляет о том, что, взяв в руки меч кесаря и отвергнув Христа, они пошли за Антихристом (14, 235) и «все будут счастливы», но только «управляющие ими» и «хранящие тайну» будут «несчастливы» (14, 236). Алеша камня

на камне не оставляет от Ивановой эстетики, говоря, что за нею стоит «самое простое желание» власти и благ «безо всяких тайн и возвышенной грусти...», а также о том, что инквизитор «не верует в Бога», в чем и «весь его секрет» (14, 237–238);

– говоря о том, что «спокойствие и даже смерть человеку дороже свободного выбора в познании добра и зла» (14, 232)²⁰, и что «надо идти по указанию умного духа, страшного духа смерти и разрушения», «вести людей уже сознательно к смерти и разрушению» (14, 238), Иван фактически констатирует «подпольность» своей духовной жизни. Алеша, безмерно сожалея об Ивановом неверии, «с чрезвычайно скорбью» горюет об «аде» («подполье». – Ю. Р.) в его «груди и в голове» (14, 239).

Таким образом, в характере Ивана отображен полный спектр составляющих «подпольного» духодвижения: трагическое восприятие Божьего мира, бунт против него; противопоставление ему идеалов «"прекрасного и высокого"», т. е. человекобожество; острое осознание собственного несоответствия возвышенному идеалу и потому – жестокая самоказнь; наконец, глубокое духовное отчуждение и следование «уже сознательно к смерти и разрушению».

Следует отметить также функциональную близость «Записок из подполья» и поэмы «Великий инквизитор»: обе были задуманы как высказывание «богохульства» (15, 481). И если ответ на «богохульство» в «Записках из подполья» уничтожили, по выражению Достоевского, «свиньи цензора» (5, 375), то ответом на поэму Ивана послужила следующая –

²⁰ В «Записках из подполья» герой после того, как «оскорбил <...> окончательно» Лизу, тоже говорит, что «"спокойствия" <...> желал, остаться один в подполье желал» (5, 175–176).

шестая книга «Братьев Карамазовых» – «Русский инок» (15, 482). При этом сам Достоевский поочередно называл каждую из этих книг – «Pro и contra», вмещающую поэму «Великий инквизитор», и «Русский инок» – «кульминационной» (30, кн. 1, 66, 102) и относил к несомненным творческим удачам, по праву гордился ими. Таким образом, была изображена не только одна, по выражению Достоевского, «подпольная нигилистина», но и «опровержение богохульства» (30, кн. 1, 68, 66).

«Слуга» Смердяков

Первое упоминание фамилии Смердяков в романе «Братья Карамазовы» встречается в раздраженном извинении Дмитрия, опоздавшего на «семейную сходку», назначенную у старца Зосимы: «Простите великодушно за то, что заставил столько ждать <...> слуга Смердяков, посланный батюшкою, на настойчивый мой вопрос о времени, ответил мне два раза самым решительным тоном, что назначено в час» (14, 63). Примечательно, что неразрывность употребления фамилии Смердяков со статусным определением «слуга» и высказывается устами брата Дмитрия, и обозначается действиями отца, пославшего с поручением «слугу» к своему старшему сыну.

Далее, при описании дома Федора Павловича, а также проживающих в нем «и господ, и слуг» словосочетание «слуга Смердяков» употреблено вновь, а в истории о Лизавете Смердящей²¹ рассказывается, что рожденного Лизаветой ребенка назвали Павлом, по отчеству «без указа, стали звать

²¹ Эта история даже в неизменно преданном своему хозяину слуге Григории «окончательно» укрепила «одно неприятное и омерзительное прежнее подозрение» (14, 90) о том, кто является истинным виновником рождения в их бане младенца.

Федоровичем» и что «вот этот-то Смердяков и вышел вторым слугой Федора Павловича» (14, 93).

Наряду со словом «слуга» соседствует с этой фамилией и еще одно, близкое по значению, определение – «лакей». Впервые его произносит все тот же Дмитрий в своей «Исповеди горячего сердца. "Вверх пятами"» (14, 111). И далее в тексте романа слова «слуга» и «лакей» рядом с фамилией Смердяков употребляются попеременно. Правда, надо оговориться, что в главах, в которых описываются три свидания с ним Ивана Карамазова, для обозначения героя употребляется лишь одна его фамилия – «Смердяков», и более того: о Смердякове, который, чем дальше, тем больше, ведет себя с молодым барином уже совсем не как прислуга и даже проявляет по отношению к Ивану явное высокомерие и презрение, уже говорится, что он – «бывший его лакей» (15, 59).

Тем не менее, обстоятельство, при котором притязаемое, но недостижимое для него положение родового дворянина с видами на немалое наследство диссонирует с его реальным, закрепленным в сознании всех окружающих статусом слуги (а об этом как раз и свидетельствует преимущественное обозначение героя в тексте романа – «слуга / лакей Смердяков»), способствует проявлению одного из звеньев сопоставимого с «подпольным» мотива, выраженного в его сознании и поведении. Об этом диссонансе Смердяков открыто говорит в разговоре со лстящейся к его внешнему лоску, неподатливости и отпускаемому им для нее и ее матери супу²² собеседницей, Марьей Кондратьевной. В ответ на высказанный ему комплимент о его выдающемся уме и способностях Смердяков заявляет о том, что он бы «не то еще мог-с» и «не то еще знал-с, если бы не жребий <...> с самого <...> сыздетства» (14, 204),

²² См. черновые наброски к роману (15, 212–215).

и высказывает готовность убить на дуэли из пистолета того, который бы произнес, что он «подлец, потому что без отца от Смердящей произошел» (14, 204), осуществляя, таким образом, бунт против самого своего рождения. Мечтая о «короне»²³, Смердяков в то же время остро осознает, что тягаться с ним, со слугой, на дуэли, в отличие от презируемого им Дмитрия, который хоть и «хуже всякого лакея и поведением, и умом, и нищетой своею-с», но «от всех почтен» (14, 205), никто не пойдет; единственный выход – «при счастье <...> в Москве открыть кафе-ресторан на Петровке», «была бы в кармане <...> такая сумма» (14, 205).

Следует, однако, отметить, что даже не будь этого кричащего фактического противоречия между человекобожескими притязаниями Смердякова и его униженным положением слуги²⁴, в его образе несомненно заключается одно неоспоримое, врожденное «подпольное» качество: подобно Ивану Карамазову, он является «отрицателем», изначально не принимающим Божий мир, еще в детстве «насмешливо» и высокомерно вопрошавшим пытавшегося учить его священной истории Григория, «откуда же свет-то сиял в первый день», если Бог создал «солнце, луну и звезды» – только «на четвертый день», и хоронившем «с церемонией» (14, 114) собственноручно повешенных кошек. В качестве «отрицателя» и человекобога он способен спорить с самим Иваном; в сцене третьего и последнего их свидания он выглядит явно

²³ Песня про «корону», несмотря на «лакейский тенор и выверт песни лакейский» (14, 204) и призыв к Богу о милости «Господи помилуй» (14, 203, 204), отражает, на наш взгляд, смердяковское притязание на человекобожество. О трактовке песни про «корону» см. работу В. Михнюкевич [Михнюкевич 2007].

²⁴ Именно такого противоречия, как известно, не было у героя «Записок из подполья».

сильнее Ивана, высказывая ему великодушное презрение по праву того, кто на практике сумел исполнить Иваново же учение о том, что «все позволено». Усвоив Иваново «руководство», что «коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надо ее тогда вовсе» (15, 67), Смердяков выступает хитрым организатором и хладнокровным, безжалостным исполнителем убийства своего барина – организатором и исполнителем, у которого «заранее все обдумано было» (15, 66). Иван, будучи немало удивлен уму и изворотливости Смердякова («ты не глуп, ты гораздо умней, чем я думал...» (15, 66)), с изумлением узнает о том, насколько тонко тот осуществлял подготовку условий для совершения вероятного убийства, заранее просчитывая все ходы. Как оказалось, Смердяков практически манипулировал и Дмитрием, и Федором Павловичем, и даже самим Иваном, «подговаривая» его ехать в Чермашню. На их «последнем свидании» Смердяков, поражаясь искреннему неведению Ивана относительно истинного убийцы, изъявляет желание «в глаза доказать» ему, что именно Иван и есть «главный убийца во всем здесь единственный», а сам он – «самый не главный», хотя он и «убил» (15, 63).

Таким образом, «бывший лакей» на практике осуществляет программу становления человекобожества, ясно обозначенную чертом²⁵ в кошмаре Ивана: «человечество отречется поголовно от Бога», «падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность», «Человек возвеличит-

²⁵ Неизбывная ассоциация Смердякова с чертом убедительно показана в работах многих исследователей (см., например, работы Г. Галаган, Я. Голосовкера, Г. Щенникова [Галаган 2001; Голосовкер 2010; Щенников 1996]); примечательно, что Смердяков совершает самоубийство именно во время посещения чертом Ивана в его кошмаре (на это указывает Р. Бэлнеп [Бэлнеп, 2003, с. 182]).

ся духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог», «Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как Бог» (15, 83). То, что Смердяков «истребляет свою жизнь своею собственною волей и охотой» (15, 85), «гордо и спокойно, как Бог» (15, 83), позволяет проводить сопоставление его самоубийства с идейным самоубийством Кириллова, который убивает себя «безо всякой причины, а только для своеволия» (10, 470), чтобы показать «непокорность и новую страшную свободу» (10, 472) свою. Одинаковость смерти «как бы уравнивает Ставрогина и Смердякова» [Архипова 1996, с. 62], их одинаковый трагический итог отражает испытываемое ими обоими «"бытие в смерти"» [Евлампиев 2012, с. 466], являющееся неизбывным спутником человекобожества. Смердякова, как и Раскольникова, «награбленное не интересует», ему только нужно было «убедиться, что он может "преступить"»; его самоубийство – «последний акт демонического своеволия» [Мочульский 1980, с. 514–515]. Как бы то ни было, причиной самоубийства Смердякова послужила его «подпольная» страсть к человекобожеству, составляющая звено «подпольного» алгоритма.

Проявление этой страсти, отражение ее динамики отчетливо прослеживается в описании трех свиданий (по сути – «подпольных» сцен) Ивана со Смердяковым. На первом свидании она еще прикрыта робостью (при появлении Ивана Смердяков пусть на мгновение, но «как будто даже сробел» (15, 43)), «чрезвычайно болезненным его состоянием» (15, 43) в больничной палате, выказыванием «страху-с» (15, 45) и предложением о взаимном неразглашении «всего» прокурору и следователю на основе безусловной и ранее достигнутой договоренности с Иваном о том, что «"С умным человеком и поговорить любопытно"» (15, 46). На втором свидании – проявляется уже вполне явственно: ленивым при-

вставанием уже как бы слуги Смердякова с лавки, с тем чтобы «соблюсти только лишь самую необходимейшую учти-вость, без которой уже нельзя почти обойтись» (15, 50) и его «решительно злобным, неприветливым и даже надменным» (15, 50) взглядом на фоне адской атрибутики сильно натопленной печи и страшного количества копошащихся под обоями тараканов-прусаков, издающих «неумолкаемый шорох» (15, 50)²⁶. Смердяков на этот раз уже совершенно здоров, и «оправился он от болезни вполне» (15, 50). Даже после удара в плечо, полученного от разъяренного Ивана, «тихого слезного плача» (15, 51), перенесенной обиды, очередной лжи, что не он убил, и очередного упоминания о сотрясении в «страхе» (15, 51) Смердяков никак не желает отойти от своего «настойчивого наглого тона» (15, 52). Бросая Ивану неопровержимые обвинения, он переходит уже к «самодовольно-

²⁶ Г. Сырица в ряду мифологем (доминант – опорных слов, отражающих мифологические черты) в описании черта, нашедших отражение в славянской мифологии и заданных авторским видением образа, указывает следующие мифологемы, соотносимые, на наш взгляд, с характером Смердякова: *«франт; носит щегольскую одежду; <...> иностранец; одет не по-русски; <...> шиковатый; <...> связан с пестрым (пестрый халат Смердякова. – Ю. Р.); хохлик (взбитый «хохол» Смердякова (15, 50) – Ю. Р.); связан с золотом, кладом (украденные деньги прятал в дупле. – Ю. Р.) <...>; <...> связан с <...> насекомыми (пауком, вошью, тараканом, клопом, мухами); связан с дверью (Федор Павлович отворил Смердякову дверь, когда он пришел его убивать. – Ю. Р.); живет в бане; находится в углу; <...> смердит; <...> щеголь – шут, лакей; изящный – грязноватый («затасканный и порядочно истрепанный халат» (15, 50) Смердякова – Ю. Р.); <...> говорит по-французски <...>; собирается в Америку (Швейцарию) (Смердяков учит французские вокабулы и собирается уехать в Европу – Ю. Р.); <...> одинокий (вдовец, холостяк); <...> сопливый, с насморком («засморканный» (15, 51) носовой платок Смердякова – Ю. Р.); <...> подмигивает, щурит глаза; <...> сидит на диване» (курсив Г. Сырицы – Ю. Р.) [Сырица, с. 406].*

доктринерскому тону» (15, 53)²⁷ – тону, с которым «спорил некогда с Григорием Васильевичем о вере и дразнил его» (15, 53), таким образом, нравственно уравнивая Ивана со слугой. На третьем свидании пребывающий в «"бытии в смерти"» Смердяков «очень изменился в лице, очень похудел и пожелтел», его «глаза впали, нижние веки посинели» (15, 58) – все свидетельствует о крахе, к которому привело его человекобожество. Атрибутикой ада, как и на втором свидании, по-прежнему выступает жарко натопленная печь, а перемены в комнате – «большой старый кожаный диван под красное дерево» (15, 58) и постланная на нем постель «с довольно чистыми белыми подушками» (15, 58) – напоминают гроб, с ним же ассоциируется и теснота в комнате.

В последний раз бывший лакей объявляет молодому барину, на которого уповал еще столь недавно, «как на Господа Бога-с» (15, 44), что был его слугой: «...я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным» (15, 59). Заявляя свое безграничное и гордое своеволие, с насмешкой говорит он Ивану о его неспособности не только «показывать на себя» (15, 68) в суде, но даже убить своего собственного лакея; из них двоих на убийство и на самоубийство, наперекор Провидению, оказывается способным в своем безграничном и гордом человекобожестве лишь сам бывший Иванов слуга.

Сцена соперниц

В характере соперницы Катерины Ивановны – Грушеньки – отчасти повторяются «подпольные» черты, которые были отображены уже ранее в ее предшественнице – Настасье Филипповне из романа «Идиот». Как в одной, так и в другой ге-

²⁷ В черновых набросках к роману указано: «доктринер и мыслитель Смердяков» (15, 324).

роине отчетливо раскрываются «подпольное» мстительное начало и страсть к своеволию: из чего-то «робкого, пансионски неопределенного», которое было прежде, Настасья Филипповна вдруг предстает перед «букетником» Тоцким хохочущим и колющим его «ядовитейшими сарказмами» «необыкновенным и неожиданным существом», «новой женщиной», явившейся в Петербург «не позволить» ему вступить в брак «по злости, единственно потому, что ей так хочется» (8, 36–37); из оставленной «одним офицером» и хотевшей «утопиться» (14, 138) Грушеньки – «чувствительной, обиженной и жалкой сироточки» – выходит «румяная, полнотелая русская красавица <...> гордая и наглая, <...> приобретательница, скупая и осторожная, правдами иль неправдами, но уже успевшая, как говорили про нее, сколотить свой собственный капиталец» (14, 311).

В сцене соперниц (глава X «Обе вместе», часть первая, книга третья) в характере Грушеньки проявляются гордыня и болезненное «подпольное» своеволие (сама героиня называет себя «своевольной» (14, 139)) «маленького» человека, не желающего быть побежденным (Грушенька о Катерине Ивановне: «Зазвала меня, победить хотела, шоколатом своим обольстить...» (14, 316)) снисходительным благородством совершаемого в свою пользу благодеяния и стремящегося заявить своеволие в неприятии его и вступить в соперничество с благодающим²⁸.

²⁸ Таким же образом поступает капитан Снегирев, проделывая свой «фокусик, фокус-покус» со втапыванием в песок двухсот рублей, переданных в качестве благодеяния все той же Катериной Ивановной (14, 192–193).

«Ананасный компот»

В образе Лизы Хохлаковой с резкой отчетливостью отражена «подпольная» самоказнь. От христианского умиления, достигнутого в общении с Алешей, от обретенного убеждения в том, что надо «за людьми как за больными ходить» (14, 197), Лиза, и всегда оценивавшая себя самоказненно («я дура, ничего не стою...» (14, 55)), с пронзительной остротой отдается этому чувству, веруя «ананасному компоту» и защемляя в наказание до крови свой «пальчик».

Выдерживая принцип, провозглашенный «подпольным» героем – «совершенно быть откровенным и не побояться всей правды» (5, 122) – Лиза заявляет о живущей в ней любви к дурному и о стремлении себя разрушать. Саморазрушение служит для нее самоказнью за собственное несоответствие идеалу добра и за приверженность дурному. Поскольку такую же приверженность, условившись при этом еще и лгать, заключают в себе и все люди («Все говорят, что ненавидят дурное, а про себя все его любят» (15, 23)), они также подлежат наказанию, и Лиза готова к мессианскому его исполнению – ей очень хочется «потихоньку» «зажечь дом» (15, 21). Декларация – «Пусть я богата, а все бедные, я буду конфеты есть и сливки пить, а тем никому не дам» (15, 21) – выглядит продолжением знаменитой тирады человека из «подполья» – «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (5, 174) – и служит как средством выражения «подпольного» своеволия, гордыни, так и мессианского наказания всему миру. «Любовь» героини к «ананасному компоту» (при истязании ребенка) выполняет те же функции, а слова Лизы о том, что «в презрении быть хорошо» (15, 24–25), выражают сладость «подпольного» эстетизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет говорить о том, что черты архетипического образа «подпольного» героя, определяющие отраженную в нем модель «подпольного» сознания и поведения, нашли свое широкое воплощение в персонажах всего «великого пятикнижия» Достоевского.

Так, в центральном персонаже романа «Преступление и наказание» – Раскольникове – доминантной «подпольной» чертой выступает «наполеонизм», стремление к человекобожеству, ради утверждения которого он совершил свое преступление. В Свидригайлове изначальный сатанизм, живое зло обозначают круг отчуждения, сливающийся с «подпольем». «Подпольная» доминанта четы Мармеладовых – трагическое самоуничтожение. В образе Дуни выражена ведущая к обособлению гордыня; у Лужина – деспотизм, зло, поклонение деньгам, неизбежное отчуждение. Самоумаление Сони, выступающее в функции, противоположной «подпольному» самоуничтожению, ведет не к «подполью», а к Богу, является хранителем от человекобожества.

При анализе романа «Идиот» болезненное состояние князя Мышкина рассматривается нами с противоположных точек зрения: и как переход к «мирам иным» высшего, достигшего полноты саморазвития сознания, и как усталость от борьбы с жестокими нравственными сомнениями в доброте мира, которая обуславливает «подпольное» отчуждение героя. При этом исследование образа князя Мышкина на предмет выраженности в нем «подпольных» черт делает возможным предложить новую, своеобразную трактовку названия романа. В образе Настасьи Филипповны, наряду с высокими духовными качествами, выявлены многие «подпольные» качества. Доминантными среди них являются самоказнь и гор-

дыня. Главная «подпольная» черта Аглаи – гордыня. Не преодолев ее «безмерностью любви» к князю, Аглая заканчивает полным духовным крахом. Образ Рогожина характеризуется утратой веры, стремлением к человекобожеству; ради удовлетворения «подпольного» эротизма и страсти к самовозвеличиванию он готов на убийство. Философ-духоиспытатель Лебедев, балансируя между «истинным раскаянием» и «адской мыслью», в своем нравственном беспорядке имеет и «подпольные» черты. Наиболее яркая из них – эстетизм самоунижения. «Подпольное» упоение собственным безобразием ярко обнаруживается и в характере отставного поручика Келлера. Подобно «подпольному» герою, Ганя Иволгин одержим человекобожескими устремлениями и при этом не чужд эстетизма «низких» дел. В образе Ипполита Терентьева реализована вся система «подпольных» свойств (человекобожество, деспотизм, самоказнь, обособление), при этом в доминантной роли выступает человекобожество.

В романе «Бесы» образы большинства героев рассматривались на предмет выявления у них «подпольного» сатанизма; доминантной «подпольной» чертой главного персонажа – Ставрогина – признан «подпольный» эстетизм. В образе Шатова дан характер человека, преодолевающего прежние «социалистические убеждения» верой в русский «народбогоносец». Его главная «подпольная» черта – самоуничтожение. Кириллов, по сути, повторяет бунт человека из «подполья» против всевластных законов природы, противопоставляя им собственную теорию человекобожества и практику самоубийства. «Подпольными» чертами Петра Верховенского выступают доходящая до сатанизма гордыня и «подпольный» эстетизм. «Подпольной» сатанинской гордыней охвачены все члены либерального кружка, собиравшегося в уездном городе, – либералы, атеисты, нигилисты. По мысли главного

вдохновителя гражданских идей 1840-х годов Степана Верховенского, воспитавшего молодое поколение, вся его великая «гражданская роль», которой он был верен так много лет, была лишь данью таившей гибель сатанинской гордыне.

Реализация «подпольных» качеств в образе героя-рассказчика романа «Подросток» – Аркадия Долгорукого – представлена как в широком смысле (на уровне общей выраженности «подпольного» мироощущения), так и в узком (на уровне собственно «подполья»). Доминантной «подпольной» чертой данного образа является подкрепленное стремлением воплотить «идею Ротшильда» человекобожество. Отец Подростка, Версилов, наделенный «идеей» о миссии дворянства и «всепримиренческой» сущности русского народа, но без Бога, занят эстетизмом собственного человекобожеского существования, что и является его яркой «подпольной» чертой. «Подпольные» качества отражены и в образах Ламберта (обусловливающее обособленность живое зло), молодого князя Сокольского («двойные» мысли, самоуничтожение, «душа паука»), Лизы, Анны Андреевны, генеральши Ахмаковой, Стебелькова, Андреева, других героев романа.

В романе «Братья Карамазовы» черты архетипического образа человека из «подполья» реализуются при помощи малых «подпольных» сцен, в которых принимают участие большинство героев произведения и которые выступают для всех в качестве своеобразного испытания «подпольем», проверки на причастность к нему. При этом очевидно, что, хотя «подпольные» качества наиболее ярко выражены, прежде всего, у Ивана, Смердякова, Федора Павловича, Мити, Катерины Ивановны, Грушеньки, «подпольность» отражается не только в них.

При реализации свойств архетипического образа «подпольного» героя в персонажах Достоевского в ведущей роли

неизменно выступают такие «подпольные» качества, как человекобожество и «подпольный» эстетизм. Человекобожество является идейной оппозицией всему пафосу творчества писателя, отражает «горнило нравственных сомнений», через которое прошла его «Осанна»; «подпольный» эстетизм, как правило, выступает спутником человекобожеской идеи. Если герой Достоевского не соответствует своему «надзвездному» идеалу, то выражением его «подпольного» эстетизма служит доходящая до «решительного наслаждения» самоказнь. Таковы Раскольников, чета Мармеладовых, Ганя Иволгин, Лебедев, Ипполит Терентьев, Аркадий Долгорукий, Лиза Хохлакова, другие. В героях, наделенных необычайной силой, ставящих себя «выше Бога» – Свидригайлове, Ставрогине, Версилове, Федоре Павловиче – «подпольный» эстетизм полностью подменяет их нравственное сознание, приводя к духовному распаду.

Таким образом, в зависимости от принадлежности доминантных «подпольных» свойств к той или иной части оппозиции – человекобог \neq не человекобог (не человекобог, следовательно, самоказнь; человекобог, следовательно, эстетизм) – определяется типология героев с выраженными «подпольными» качествами в целом.

При этом можно рассматривать построение типологии «подполья» в зависимости от того, какая идея становится репрезентативной для человекобожества (например, у Раскольникова – «наполеонистическое» «подполье», у Ставрогина – «сатанинское», у Аркадия Долгорукого – «ротшильдовское» и т. д.).

Достоевский ясно осознавал значимость сделанного им великого художественного открытия – «подполья» – и признавал в нем «правду» жизни, проблему *«русского большинства»* (16, 329–330). Дальнейшее развитие мировой литера-

туры подтвердило справедливость его оценки: повесть «Записки из подполья», оказавшая огромное влияние на творчество многих выдающихся писателей, и в наши дни остается одним из наиболее читаемых произведений; характер же «подпольного» героя достиг, по общему признанию, положения одного из великих архетипических образов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Абрамович С. Д. К вопросу о литературном воплощении архетипов русской ментальности / С. Д. Абрамович // Информационный вестник Форума русистов Украины. – Симферополь, 2002. – Вып. 2. – С. 23–39.

Аверинцев С. С. Архетипы / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. – Т. 1: А–К. – М.: Советская энциклопедия, 1980. – С. 110–111.

Аменицкий Д. А. Психопатология Раскольников, как одержимого навязчивым состоянием («Преступление и наказание») / Д. А. Аменицкий // Современная психиатрия, 1915. – № 9. – С. 13.

Архипова А. В. Достоевский и эстетика безобразного // Достоевский. Материалы и исследования / Глав. ред. Г. М. Фридлендер. – СПб., 1996. – Т. 12. – С. 49–66.

Ахундова И. Р. «Воплощение хаоса небытия» (Парфен Рогожин – демон смерти или персонификация судьбы) // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 364–389.

Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского / М. Бахтин. – М.: Алконост, 1994. – 176 с.

Белов С. В. Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментар. Кн. для учителя / Под ред. Д. С. Лихачева. – 2-е изд. испр. и доп. – М., 1984. – 240 с.

Бем А. Л. Достоевский – гениальный читатель // Вокруг Достоевского: в 2 т. – Т. 1: О Достоевском: Сб. статей под ред. А. Л. Бема / Сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. – М.: Русский путь, 2007. – С. 206–218.

Бем А. Л. Достоевский: Психоаналитические этюды / А. Л. Бем. – Берлин: Петрополис, 1938. – Reprinted by «Ardis». – Ann Arbor, 1983. – 190 p.

Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев // Н. А. Бердяев о русской философии. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. – Ч. 1. – С. 26–148.

Бережков Ф. Ф. Достоевский на Западе / Ф. Ф. Бережков // Достоевский. Труды Государственной академии художественных наук. Литературная секция. – М.: ГАХН, 1928. – Вып. III. – С. 276–326.

Бубеникова М. Возвращение мастера / М. Бубеникова // Эмигрантский период жизни и творчества А. Л. Бема. Каталог выставок. – СПб.: Серебряный век, 1999. – С. 3–15.

Бэлнеп Р. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / Р. Бэлнеп / Пер. с англ. Л. Высоцкого. – СПб.: Академический проспект, 2003. – 264 с.

Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / В. Е. Ветловская. – СПб.: Изд-во «Пушкинский дом», 2007. – 640 с.

Галаган Г. Я. «Царство» раздора и слуга Павел Смердяков // Достоевский. Материалы и исследования / Отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. – СПб., 2001. – Т. 16. – С. 175–187.

Галкин А. Б. Образ Христа и концепция человека в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 319–336.

Гарин И. И. Многоликий Достоевский / И. И. Гарин. – М.: ТЕРРА, 1997. – 396 с.

Голосовкер Я. Э. Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума» / Я. Э. Голосовкер // Избранное. Логика мифа. – М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2010. – С. 311–386.

Горичева Т. М. О кенозисе русской литературы / Т. М. Горичева // Христианство и русская литература. – СПб., 1994. – С. 50–88.

Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. – М.: ГИХЛ, 1950. – Т. 24. – 576 с.

Гроссман Л. П. Достоевский / Л. П. Гроссман. – М.: Молодая гвардия, 1963. – 544 с.

Долинин А. С. Достоевский и Герцен // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. – Пб.: Мысль, 1922. – С. 275–324.

Донец П. Н. О «танатическом» архетипе в русском фольклоре / П. Н. Донец // Вісник Харківського університету № 448. Серія Філологія. Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків: ХНУ, 1999. – С. 84–87.

Достоевская А. Г. Воспоминания / А. Г. Достоевская. – М.: Худож. лит., 1981. – 518 с.

Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб., 1993. – № 1. – Ч. 1. – 200 с.

Достоевский и современность: Материалы XXV Международных Старорусских чтений 2010 г. – Великий Новгород, 2011. – 366 с.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990.

Достоевский Ф. М. Идиот. Неизданные материалы / Ред. П. Н. Сакулина, Н. Ф. Бельчикова. – М. – Л., 1931. – 320 с.

Дудкин В. В. Достоевский и Ницше: эффект взаимопроникновения / В. В. Дудкин // Достоевский и современность. Материалы VIII Международных «Старорусских чтений» 1993 г. – Новгород, 1994. – С. 100–114.

Дудкин В. В. Достоевский в Германии (1846–1921) / В. В. Дудкин, К. М. Азадовский // Литературное наследство. – Т. 86: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1973. – С. 659–740.

Евлампиев И. И. Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым») / И. И. Евлампиев. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – 585 с.

Ермилов В. В. Ф. М. Достоевский. Очерк творчества / В. В. Ермилов // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: ГИХЛ, 1956. – Т. 1. – С. 7–76.

Ерофеев В. В. Найти в человеке человека (Достоевский и экзистенциализм) / В. В. Ерофеев. – USA, 1991. – 150 р.

Ерофеев В. В. Разноцветная мозаика розановской мысли / В. В. Ерофеев // Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. – М.: Искусство, 1990. – С. 6–36.

Есаулов И. А. Пасхальный архетип в поэтике Достоевского // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков / Отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1998. – С. 349–362.

Захаров В. Н. Система жанров Достоевского (типология и поэтика) / В. Н. Захаров. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1985. – 208 с.

Захаров В. Н. О христианском значении основной идеи творчества Достоевского / В. Н. Захаров // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб., 1994. – № 2. – С. 5–13.

Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе

XVIII–XX веков / Отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1998. – С. 5–30.

Зябрева Г. А. Русский характер и русская революция. Логика взаимодействия / Г. А. Зябрева // Информационный вестник Форума русистов Украины. – Симферополь, 2002. – Вып. 2. – С. 43–57.

Иванов В. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория / В. И. Иванов. – М.: Искусство, 1995. – 669 с.

Из архивов А. М. Горького // Русская литература. – 1968. – № 2. – С. 13–35.

Итокава К. Парадоксальное в романе «Бесы»: «самозванец» Шатов / К. Итокава // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб.: Серебряный век, 1999. – № 13. – С. 178–182.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде / А. Камю // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1990. – С. 222–318.

Касаткина Т. А. Роль художественной детали и особенности функционирования слова в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 60–99.

Касаткина Т. А. Татьяна Касаткина о героях Достоевского [Электронный ресурс] / Т. А. Касаткина. – 2011. – Режим доступа: <http://podosokorskiy.livejournal.com/1317517.html>

Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского: Учеб. пособие / Н. В. Кашина. – 2-е изд. – М.: Высшая школа, 1989. – 288 с.

Кирпотин В. Я. Избранные работы: в 3 т. / В. Я. Кирпотин. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 2. – 485 с. – Т. 3. – 751 с.

Криницын А. Б. Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф. М. Достоевского / А. Б. Криницын. – М.: Диалог МГУ: МАКС Пресс, 2001. – 370 с.

Кудрявцев Ю. Г. Три круга Достоевского / Ю. Г. Кудрявцев. – 2-е изд., доп. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 400 с.

Кунильский А. Е. О христианском контексте в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков / Отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1998. – С. 391–408.

Кутовська М. О. Концепція «живого життя» у творчості Ф. М. Достоевського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / М. О. Кутовська. – Сімферополь, 2009. – 20 с.

Левина Л. А. Некающаяся Магдалина, или почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну / Л. А. Левина // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб., 1994. – № 2. – С. 97–118.

Лосский Н. О. О природе сатанинской / Н. О. Лосский // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. – Пб.: Мысль, 1922. – С. 67–92.

Майкова А. Н. Архетипы и архетипические образы (на примере сказки о Царевне-лягушке и мифе о Гильгамеше) / А. Н. Майкова // Филологические науки. – 1999. – № 4. – С. 20–29.

Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. – М.: Республика, 1995. – 624 с.

Местергази Е. Вера и князь Мышкин. Опыт «наивного» чтения романа «Идиот» / Е. Местергази // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сборник

работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 291–318.

Мифология. Иллюстрированный энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. – СПб.: Фонд Ленинградская галерея: АО Норпит, 1996. – С. 23.

Михайловский Н. К. Жестокий талант / Н. К. Михайловский // Литературно-критические статьи. – М.: Гослитиздат, 1957. – С. 181–263.

Михнюкевич В. А. Литературные и фольклорные источники «романса» Смердякова / В. А. Михнюкевич // Достоевский. Материалы и исследования / Отв. ред. Н. Ф. Буданова, И. Д. Якубович. – СПб., 2007. – Т. 18. – С. 170–179.

Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. В. Мочульский. – М.: Республика, 1995. – 607 с.

Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество / К. В. Мочульский. – Париж: YMCA-PRESS, 1980. – 565 с.

Назирова Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского / Р. Г. Назирова. – Саратов, 1982. – 160 с.

Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского / В. Г. Одинокое. – Новосибирск: Наука, 1981. – 145 с.

Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934 г. Стенографический отчет. – М.: Советский писатель, 1990. – 719 с.

Петриченко О. А. Память, спящая в наших генах: основные мифопоэтические архетипы в свете проблем этногенетической преемственности / О. А. Петриченко // Вісник Харківського університету № 448. Серія Філологія. Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків: ХНУ, 1999. – С. 87–90.

Поддубная Р. Н. «Анфологические эпиграммы» Пушкина в контексте болдинского творчества 1830 года /

Р. Н. Поддубная // Вісник Харківського університету № 448. Серія Філологія. Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків: ХНУ, 1999. – С. 158–163.

Проскуряков М. Р. Образ пространства в романе «Идиот»: вертикальная иерархия космоса Ф. М. Достоевского / М. Р. Проскуряков // Русское художественное слово. Многообразие литературоведческих и лингвометодических методов. Тез. докл. междунар. конф., Санкт-Петербург, 3–7 июня 1996 г. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 1996. – С. 49–51.

Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития / В. В. Розанов. – М.: Искусство, 1990. – 605 с.

Розанов В. В. Одна из замечательных идей Достоевского / В. В. Розанов // Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях / Под общ. ред. А. Н. Николюкина. – М.: Республика, 1995. – С. 487–494.

Романов Ю. А. Комментарии к повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья»: Учебно-методическое пособие для студентов гуманитарного профиля / Ю. А. Романов. – Харьков: НТУ «ХПИ», 2002. – 56 с.

Романов Ю. А. «Подпольный» герой Ф. М. Достоевского и У. Фолкнера («Записки из подполья», «Сарторис») / Ю. А. Романов // Филологические студии. – Симферополь, 2001. – № 13. – С. 134–137.

Романов Ю. А. «Подпольный» герой Ф. М. Достоевского как архетипический образ / Ю. А. Романов // Культура народов Причерноморья. – 2004. – № 54. – С. 194–196.

Романов Ю. А. «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского – «Шум и ярость» У. Фолкнера: сквозь призму «подполья» / Ю. А. Романов // Вестник Международного

Славянского университета. – Харьков, 2001. – Т. 4. – № 1. – С. 81–84.

Сартр Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж. П. Сартр // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1990. – С. 319–344.

Симидзу Т. Достоевский и японское самоубийство «ха-ракири» / Т. Симидзу // Japanese Contribution to the X-th International Dostoevsky Symposium 23 July – 2 August, 1998, Columbia University, New York. Slavonic Studies № 3–1 (Special Issue). – Sapporo, 1999. – P. 65–69.

Старыгина Н. Н. Демонические знаки в антинигилистическом романе как выражение авторской ценностно-мировоззренческой позиции / Н. Н. Старыгина // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков / Отв. ред. В. Н. Захаров. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1998. – С. 203–221.

Степанян К. А. «Мы на земле существа переходные...» («реализм в высшем смысле» в романах «Бесы» и «Идиот») / К. А. Степанян // Достоевский и мировая культура. Альманах. – М.: Раритет, Классика плюс, 1999. – № 12. – С. 99–108.

Суковатая В. Мифологемы «власть» и «другой» в русском общественном бессознательном (на материале поэзии А. С. Пушкина) / В. Суковатая // Вісник Харківського університету № 448. Серія Філологія. Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків: ХНУ, 1999. – С. 163–165.

Суперанская А. В. Имя через века и страны / А. В. Суперанская. – М., 1990. – С. 168.

Суханова Т. Е. Архетипы времени в значимых контекстах его восприятия / Т. Е. Суханова // Вісник Харківського університету № 448. Серія Філологія. Міф і міфопоетика у

традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків: ХНУ, 1999. – С. 128–131.

Сухачев Н. Л. Достоевский на французской сцене / Н. Л. Сухачев // Литературное наследство. – Т. 86: Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. – М.: Наука, 1973. – С. 741–759.

Сырица Г. С. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского: Монография / Г. С. Сырица. – М.: Гнозис, 2007. – 407 с.

Терлецкий А. Д. Ф. М. Достоевский и философская критика рубежа XIX–XX веков / А. Д. Терлецкий / Отв. ред. Г. А. Зябрева. – Симферополь: Крымский Архив, 1994. – 96 с.

Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий / Б. Н. Тихомиров. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с.

Тоичкина А. В. «Записки из подполья»: слово героя / А. В. Тоичкина // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб.: Серебряный век, 2000. – № 15. – С. 42–64.

Труайя А. Достоевский (главы из книги) / А. Труайя // Достоевский и мировая культура. Альманах. – М.: Классика плюс, 1996. – № 7. – С. 143–186.

Указатель содержания альманаха «Достоевский и мировая культура» № 1–13 // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб.: Серебряный век, 1999. – № 13. – С. 273–284.

Указатель содержания альманаха «Достоевский и мировая культура» № 14–20 // Достоевский и мировая культура. Альманах. – СПб., – М.: Серебряный век, 2004. – № 20. – С. 457–464.

Указатель статей и материалов, опубликованных в сборниках «Достоевский. Материалы и исследования» (1–14) //

Достоевский. Материалы и исследования. – СПб.: Наука, 2000. – Т. 15. – С. 474–490.

Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. – Пб.: Мысль, 1922. – IV, 517 с.

Фридлендер Г. М. Достоевский: об итогах и перспективах изучения / Г. М. Фридлендер // Достоевский: Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1985. – Т. 6. – С. 32–45.

Холодов А. Б. Типология мифопоэтических мотивов в произведениях Ф. М. Достоевского («Хозяйка», «Идиот», «Преступление и наказание», «Подросток»): автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Русская литература» / А. Б. Холодов. – Одесса, 1996. – 16 с.

Шестов Л. И. Философия трагедии / Л. И. Шестов. – М.: ООО Изд-во АСТ; – Харьков: Фолио, 2001. – 480 с.

Шпаковская Е. А. Борис Годунов: архетип и характер / Е. А. Шпаковская // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди: Серія літературознавство. – 2003. – Вип. 1 (33). – С. 15–18.

Щенников Г. К. Иван Карамазов – русский Фауст / Г. К. Щенников // Достоевский в конце XX века: Сб. статей / Сост. К. А. Степанян. – М.: Классика плюс, 1996. – С. 298–329.

Щенников Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского / Г. К. Щенников. – Свердловск: Средне-Урал. книжн. изд-во, 1978. – 176 с.

Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг // Божественный ребенок. – М.: Олимп: ООО Изд-во АСТ-ЛТД, 1997. – С. 248–290.

Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы / К. Г. Юнг // Классический психоанализ и художественная литература / Сост. и общ. ред. В. М. Лейбина. – СПб.: Питер, 2002. – С. 106–130.

Юнг К. Г. Психологические аспекты архетипа матери / К. Г. Юнг // Бог и бессознательное. – М.: Олимп: ООО Изд-во АСТ-ЛТД, 1998. – С. 122–161.

Янг С. Картина Гольбейна «Христос в могиле» в структуре романа «Идиот» / С. Янг // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под ред. Т. А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 28–41.

Behrendt P. F. The Russian Iconic Representation of the Christian Madonna: A Feminine Archetype in Notes from Underground / P. F. Behrendt // Dostoevski and the Human Condition After a Century. – N.Y.: Greenwood Press, 1986. – P. 133–143.

Berry T. E. Dostoevsky and Socrates: The Underground Man and «The Allegory of the Cave» / T. E. Berry // Dostoevsky Studies. Journal of the International Dostoevsky Society. – Vol. 6, 1985. – P. 157–164.

Bricker E. S. Duality in the Novels of William Faulkner and Fyodor Dostoevsky. A PhD Dissertation / E. S. Bricker. – Michigan, 1971. – 296 p.

Dodd W. J. Kafka and Dostoyevsky / W. J. Dodd. – Gt. Brit., 1992. – P. 80–107.

Ellison R. The Invisible Man / R. Ellison. – N.Y., 1952. – 581 p.

Farris J. P. Current Bibliography, 2012 // Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society. New series. – Tubingen: Attempto Verlag, 2012. – Vol. 16. – P. 123–225.

Frank J. Notes from Underground / J. Frank // F. Dostoevsky. Notes from Underground / Transl. and ed. by M. R. Katz. – N.Y., 1989. – P. 202–237.

Jackson R. L. Aristotelian Movement and Design in Part Two of Notes from the Underground // Dostoevsky (New Perspectives). Ed. by R. L. Jackson. – USA, 1984. – P. 66–82.

Kirk I. Dostoevskij and Camus. The Themes of Consciousness, Isolation, Freedom and Love / I. Kirk. – München, 1974. – 150 p.

Kirk I. Dramatization of Consciousness in Albert Camu's «La Chute» and Dostoevskij's «Notes from Underground» / I. Kirk // Actes du V Congrès de L'Association Internationale de Litterature Comparee, Belgrade, 1967. – Belgrade: U. de Belgrade; – Amsterdam: Swets and Zeitlinger, 1969. – P. 609–615.

Matlaw R. E. Structure and Integration in Notes from the Underground // F. Dostoevsky. Notes from Underground / Transl. and ed. by M. R. Katz. – N.Y., 1989. – P. 156–171.

Miller R. F. Dostoevsky and Rousseau // Dostoevsky (New Perspectives). Ed. by R. L. Jackson. – USA, 1984. – P. 83–92.

Minihan N. N. О влиянии Евангелия на замысел и на основные литературные источники романа «Идиот» / N. N. Minihan. – Brown University, 1989. – 261 p.

Murry M. Fyodor Dostoevsky / M. Murry. – London, 1916. – 263 p.

Retrospective Bibliography. «Zapiski iz podpol'ia» // Bulletin of the International Dostoevsky Society. – November, 1975. – Number 5. – P. 76–88.

Sartre J. P. William Faulkner's Sartoris / J. P. Sartre // Critical Essays on William Faulkner: The Sartoris Family / Ed. by A. F. Kinney. – Boston, 1985. – P. 142–146.

Наукове видання

Романов Юрій Олександрович

**АРХЕТИПІЧНИЙ ОБРАЗ «ПІДПІЛЬНОГО» ГЕРОЯ
В ТВОРЧОСТІ Ф. М. ДОСТОЄВСЬКОГО**

Російською мовою

В авторській редакції

Роботу до видання рекомендувала проф. Т. О. Снігурова

Комп'ютерна верстка – О. А. Романова

Дизайн обкладинки – О. Ю. Романов

План 2015 р., поз. 83

Підписано до друку 09.02.2015 р.

Формат 60 × 84^{1/16}. Папір офсетний. Друк ксерографічний.

Гарнітура Times New Roman. Ум. друк. арк. 11,2. Обл.-вид. арк. 9,6.

Наклад 300 прим. Зам. №07-14

Видавничий центр НТУ «ХПІ»

Свідоцтво про державну реєстрацію ДК №3657 від 24.12.2009 р.

61002, Харків, вул. Фрунзе, 21

ТОВ «Видавництво «Лідер»

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного
реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої
продукції, серія ДК №4224 від 08.12.2011р.

61168, м. Харків, вул. Блюхера, 12. Тел. (057) 758-77-75